Sara Bonnardel

LA REPRESSION ET L'EXIL

DANS LES ROMANS DE DANIEL MOYANO

LA REPRESSION ET L'EXIL

DANS LES ROMANS DE DANIEL MOYANO

En 1967, la maison d'édition *Sudamericana* et la revue *Primera Plana* organisent un concours littéraire avec un jury formé par Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos et Leopoldo Marechal. Le premier prix est remporté par ***El oscuro***, un roman de Daniel Moyano. L'importance des co-organisateurs et la renommée du jury placent Moyano au premier plan de l'actualité littéraire du pays. C'est à cette époque que les journaux et les revues littéraires commencent à publier des reportages et des commentaires sur une oeuvre passée jusque-là presque inaperçue auprès des lecteurs argentins.

Cinq livres de Moyano ont été publiés avant ***El oscuro***, paru en 1968 : trois recueils de nouvelles - ***Artistas de variedades*** (1960); ***La lombriz*** (1964) ; ***El fuego interrumpido*** (1967) - auxquels il faudrait ajouter une sélection de récits des deux premiers recueils, réunis dans ***El monstruo y otros cuentos*** (1966) - et le roman ***Una luz muy lejana*** (1966).

Les premières nouvelles - par la suite Moyano publiera deux autres recueils : ***Mi música es para esta gente*** (1970) et ***El estuche del cocodrilo*** (1974) - peuvent être partagées en trois grands groupes thématiques : une série de récits que nous appellerons de *la famille d'adoption*, des nouvelles centrées sur une expérience d'enfance et le groupe *de la découverte de la ville* dont quelques traits annoncent déjà ***Una luz muy lejana***.

Malgré les différences découlant des sujets traités et de l'évolution de l'écriture de Moyano entre 1960 et 1967, les trois groupes ont une caractéristique commune : le personnage central est un enfant, un adolescent ou un adulte mis à l'écart du monde. Il peut s'agir d'un enfant vivant dans un univers familial duquel sont absents le père et la mère, obligé de mendier une part de reconnaisance et d'affection à un chef de famille autoritaire et parfois cruel ; d'un enfant surpris par le narrateur à l'instant même où il perd son innocence et découvre le sexe,

la mort ou la loi du plus fort, se retrouvant ainsi dans le monde des adultes où tout lui est étranger ; d'un jeune homme égaré dans une grande ville et ne disposant d'autres modèles que les laissés-pour-compte du progrès. Dans tous les cas, le résultat de l'expérience est la marginalisation, la différence imposée, l'exil dans son sens le plus large.

A cet exil des personnages appartenant à la première étape de l'oeuvre s'ajoutera un type de marginalisation plus précis : l'exil politique, intérieur ou extérieur traité par Moyano à partir des années soixante-dix dans ***El trino del diablo***, ***El vuelo del tigre***, ***Libro de navíos y borrascas*** et ***Tres golpes de timbal***.

El oscuro établit un pont entre les premiers récits et les romans que nous venons de citer. Il est d'une part la culmination du style et de quelques thèmes des oeuvres précédentes et d'autre part, le premier écho des graves événements vécus par le pays à partir de 1966. Un écho encore en sourdine car le roman développe plus largement le rapport père-fils, prolongation d'un sujet réitéré dans les premiers récits de Moyano, que les effets de la répression sur l'ensemble de la société argentine.

Au mois de septembre de l'année 1966, la mort de Santiago Pampillon, étudiant abattu par la police lors d'une manifestation contre le gouvernement militaire, sécoue le pays tout entier. Bouleversé, Moyano écrira son roman en moins d'un mois :

> *"Escribí la novela con desesperación para conjurar los hechos y encontrar una explicación a su muerte, una explicación que fuera más allá de lo político. Me apoyé en la música para escribir, en el Cuarteto n° 25 en sol menor de Brahms. Me dije : 'Quiero que mi novela suene así'".*(1)

A partir de ***El oscuro***, la musique et la violence répressive du pouvoir militaire prendront une place chaque fois plus importante dans les romans et les nouvelles. A ces deux éléments constants s'ajoute la présence de La Rioja, la province du Nord-Ouest où Moyano s'est installé en 1959. La *patria chica* d'adoption deviendra progressivement le symbole de la détresse des plus démunis face à l'emprise des puissants. La

répression sera toujours envisagée depuis une perspective régionale mais par derrière, c'est le drame du pays tout entier qui se joue dans les *llanos* de La Rioja ou dans les villages imaginaires, comme Hualacato ou Minas Altas, créés à partir des caractéristiques de la région.

Les événements que nous allons résumer afin de mieux situer le cadre historique de l'oeuvre ont marqué la vie et l'écriture de Moyano. Mais il serait inutile de chercher dans les récits un tableau prolixe de ces événements ou l'analyse des forces s'affrontant sur la scène politique. La littérature de Moyano se démarque du *realismo crítico* d'autres auteurs de sa génération tels que David Viñas, soucieux d'appuyer l'analyse idéologique sur le respect des référents extra-littéraires. Ce que les récits de Moyano ont réussi à transmettre ne sont pas les faits mais le sentiment de malaise, l'angoisse grandissante d'une société qui plonge peu à peu dans la violence.

L'Argentine de la violence

En 1966, le président radical Illia est renversé par un coup d'Etat militaire. Ce n'est pas la première fois qu'un gouvernement issu des élections n'atteint pas la fin de son mandat. Cela fait trente-six ans - depuis 1930 - que l'armée intervient périodiquement dans la vie politique du pays. A l'époque, en renversant Yrigoyen, le général Uriburu avait mis en évidence le lien existant entre l'armée régulière et l'oligarchie agro-exportatrice qui l'avait fait naître en 1852, deux mois après la chute de Rosas. Un décret du 8 mars de cette année établissait la création de la *Guardia Nacional* et quelques années plus tard, en 1865, face à la nécessité de former de troupes pour la guerre de la Triple Alliance, une loi fixa les conditions d'enrôlement. Cette armée aurait aussi une autre tâche : soumettre les provinces qui résistaient encore au pouvoir central, dont La Rioja où le dernier des *caudillos* régionaux, Felipe Varela, continua jusqu'en 1868 sa lutte contre Buenos Aires.

En 1879, le général Julio Argentino Roca s'adressait ainsi aux soldats prêts à partir pour occuper les territoires indiens du Sud du pays :

> *"Formado en el ejército y salido de sus filas, conozco sus virtudes, su fuerza en las fatigas y su valor en los campos de batalla. Me veo con placer entre vosotros y consideraré siempre como el timbre más glorioso de mi vida haber sido vuestro general en jefe en esta cruzada inspirada por el más puro patriotismo, contra la barbarie"*(2)

Ce fragment de la harangue de Roca contient le noyau essentiel du discours militaire destiné à justifier les coups d'Etat : l'intervention de l'armée est une croisade pour sauver la patrie et la ramener à l'ordre et à la civilisation. Dans le cas de la croisade de Roca, la campagne militaire qui reçoit le nom de *Campaña del desierto* se solde par l'extermination des indiens et la distribution de leurs terres aux officiers de l'armée. Cette armée qui a vaincu la barbarie représentée par les *gauchos* de la *montonera* et par les tribus indiennes, se professionnalise en 1880 sur le modèle prussien et bientôt apparaissent en son sein des groupes plus ou moins secrets - des *logias* - qui conspirent contre le pouvoir civil, préconisant pour certains l'insubordination au Président de la République. En 1921 et 1922, la Patagonie est à nouveau la scène d'une incursion de l'armée, mais cette fois-ci elle pourchasse non les indiens mais des ouvriers et des travailleurs ruraux qui sont en grève pour leurs conditions de travail et de logement. Des centaines de morts et de torturés préfigurent la nature et les objectifs de l'alliance entre militaires et propriétaires fonciers au XXe siècle. A partir de 1930, l'armée agit ouvertement se substituant aux gouvernements civils et ses interventions deviennent une caractéristique constante de la société argentine contemporaine. La chute d'Yrigoyen d'abord et celle de Perón en 1955 répètent le même schéma : un gouvernement populiste arrivé au pouvoir grâce à une large majorité réunie autour de quelques revendications qui lèsent les intérêts de l'oligarchie voit son image se dégrader au cours d'une deuxième période présidentielle et tombe finalement, renversé par des militaires se présentant comme les défenseurs de l'honnêteté administrative et des valeurs nationales.

Le président Illia qui ne peut se vanter d'être un président aussi populaire qu'Yrigoyen ou Perón commence son mandat dans des conditions difficiles. Il veut concilier des intérêts divergents et s'ériger en unificateur d'un pays divisé où les tensions sociales rendent impossible la démocratie parlementaire. Son gouvernement (1963-1966) doit faire face au déséquilibre budgétaire, à l'inflation, à la dette extérieure, à une vague de grèves dures avec occupations d'usine ainsi qu'à l'opposition de la droite et des secteurs militaires. Dans ces conditions, il était plus que prévisible que le président n'arriverait pas à la fin de son mandat, renouvelant ainsi l'expérience des présidents civils renversés tous par l'armée depuis 1930.

Pour justifier le coup d'Etat les militaires avancent l'inefficacité et le manque d'autorité de l'administration radicale, ainsi que le "vide du pouvoir" qui, selon eux, mettait en danger l'avenir du pays. L'ancien commandant en chef de l'armée de terre, le général Juan Carlos Onganía, est porté à la Présidence. Le Parlement et tous les partis politiques sont dissous et le pouvoir judiciaire placé sous le contrôle de l'Exécutif. La puissance de l'intervention militaire, la faiblesse des divers partis politiques et l'attitude conciliatrice de la bureaucratie syndicale font que cette action ne rencontre pratiquement aucune résistance de la part de la population, excepté dans les milieux universitaires où l'intermède démocratique a réveillé une jeunesse contestataire et avide de participer à la discussion des problèmes chroniques du pays.

L'une des premières mesures du gouvernement consiste à supprimer l'autonomie universitaire en nommant des *Interventores* pour remplacer les recteurs élus par les assemblées universitaires et en interdisant toutes les organisations étudiantes contraires aux principes de la *Revolución Argentina*. Devant la résistance des étudiants qui occupent les facultés et manifestent, la répression est très dure. A Buenos Aires, la police fait évacuer l'Université au cours d'une nuit qui restera célèbre à cause de la brutalité dont les forces de l'ordre font preuve : "*la noche de los bastones largos*". La violence de la police n'épargne même pas les professeurs étrangers invités qui se trouvent dans les lieux.

Au mois de septembre de l'année 1966, l'étudiant Santiago Pampillón est assassiné à coups de feu dans le dos par la police de Córdoba. Dans d'autres villes, des cas semblables se produisent. C'est le début d'une longue période de dix ans pendant laquelle la violence ira grandissant et trouvera son point culminant avec le coup d'Etat de 1976.

La dictature d'Onganía ne suscite pas seulement la révolte et la colère des étudiants et des ouvriers contre lesquels est dirigée la politique de répression. Elle accumule également la colère des provinces de l'intérieur. La politique centralisatrice et néo-libérale d'Onganía élargit le fossé existant entre les provinces côtières et les régions de l'intérieur. Le pouvoir de décision reste plus que jamais concentré à Buenos Aires et la pénétration des monopoles étrangers dans le littoral, encouragés par la dévaluation de la monnaie, provoque un appauvrissement supplémentaire des provinces de l'intérieur - restées essentiellement agricoles - qui se traduit par une accentuation de l'exode rural et par l'instabilité politique et sociale de régions qui jusque là avaient supporté la politique gouvernementale fixée à Buenos Aires sans trop manifester leur mécontentement.

C'est dans ces provinces de l'intérieur, c'est-à-dire celles où l'arriération est le fruit de la coexistance du *latifundio* et du *minifundio* et celles en même temps où la religion catholique est la plus ancrée parmi les masses populaires, que se développe un courant chrétien tiers-mondiste.

Pendant la dictature d'Onganía, les quatre cents prêtres argentins appartenant au mouvement des prêtres du Tiers-Monde vont jouer un rôle important parmi les ennemis du régime. Ils condamnent les mesures répressives du gouvernement, la politique économique et la situation de dépendance accrue dans laquelle se trouve le pays, et se donnent pour but de créer une conscience civique chez les habitants des zones rurales et des bidonvilles. Quelques évêques se rallient bientôt à ces prêtres, mais la plupart de leurs pairs sont solidaires de la hiérarchie conservatrice de l'Eglise favorable aux militaires.

Une partie des chrétiens tiers-mondistes influencés par des mouvements semblables qui se mettent en place dans d'autres pays de l'Amérique Latine, ne voyant aucune possibilité de changement par la voie parlementaire, vont choisir celle de la lutte armée, au moment même où des intellectuels de la gauche marxiste traditionnelle ne voient eux non plus d'autre choix que la guérilla.

En 1969, le *Cordobazo* éclate avec la même soudaineté que mai 1968 en France et surprend non seulement les autorités et les politiciens mais la direction de la C.G.T. argentine. A Córdoba, centre de l'industrie automobile, alors que trois mille ouvriers se dispersent après une réunion syndicale, il sont attaqués par la police. La grève générale est décidée malgré des menaces sévères. Le 20 mai, quarante mille manifestants armés de barres de fer et de boulons défilent vers le centre. Des étudiants se joignent à eux spontanément. Derrière des voitures renversées sont dressées des barricades. La police, huée par les habitants des quartiers occupés, se retire laissant la maîtrise du centre aux manifestants. L'armée intervient et reprend la ville mais des mouvements semblables éclatent dans d'autres villes de l'intérieur.

Ces réactions populaires étonnent par leur ampleur : ouvriers, étudiants, employés, se découvrent des aspirations communes et l'idée que la dictature d'Onganía ne peut être renversée que par la force se répand parmi une jeunesse révoltée qui cherche un drapeau pour son combat. Ces jeunes, fils pour la plupart d'anciens anti-péronistes de la petite-bourgeoisie, découvrent auprès des ouvriers la persistance de la foi envers une idole qu'on leur avait cachée. La contestation va se faire derrière un slogan contradictoire qui témoigne d'une confusion entretenue astucieusement par le leader exilé à Madrid : *Castro, Perón, un solo corazón.* Les méthodes du gouvernement - contrôle strict des mass-media, licenciements, emprisonnement et torture des leaders des mouvements contestataires récents - les confirme dans la légitimité de la révolte contre un ordre hypocrite.

Plusieurs organisations vont se partager le contingent des jeunes contestataires les plus radicaux. Les F.A.R. (*Fuerzas Armadas Revolucionarias*) proviennent des secteurs catholiques et s'inspirent du

Che Guevara et de Camilo Torres. Les F.A.P. (*Fuerzas Armadas Peronistas*) et le groupe *Montoneros* - dont quelques leaders ont milité dans la droite nationaliste - se réclament du péronisme et prennent les armes en faveur des trois idées-forces du justicialisme qui se refait une virginité clandestine : justice sociale, indépendance économique, souveraineté politique. Deux autres groupes, l'E.R.P. (*Ejército Revolucionario del pueblo*) et les F.A.L. (*Fuerzas Armadas de Liberación*) beaucoup plus minoritaires que les *Montoneros*, se déclarent marxistes-léninistes. Apparus dans le cadre d'une contestation généralisée, ces groupes formés par des jeunes issus en général de la petite-bourgeoisie trouvent dans un premier moment une certaine sympathie de la part des secteurs populaires, mais après 1974 ils continueront leur action détachés de la classe ouvrière qu'ils croient servir. Leur choix des armes s'inscrit d'une part dans le contexte de l'insurrection armée en Amérique Latine, et d'autre part, il apparaît comme un conflit de générations et comme la réaction des jeunes face à l'échec historique de leurs aînés.

En 1969, l'agitation est telle qu'Onganía doit abandonner le pouvoir. Ni Levingston ni Lanusse qui lui succèdent ne pourront gouverner à cause de la persistance des troubles sociaux. Le prestige que Perón a gardé malgré ses dix-huit années d'absence du pays, apparaît comme le seul rempart possible contre l'avance d'une jeunesse de gauche. Les négociations entre les militaires, le *radicalismo* et Perón commencent et le *Gran Acuerdo Nacional* est mis en oeuvre. Perón sera appelé pour juguler la gauche de son propre mouvement. Et pour la juguler il compte à la fois sur son talent politique, sur les forces armées et sur l'appareil syndical de centrales puissantes comme celles de la métallurgie et du textile qui disposent de groupes de choc parfaitement entraînés. C'est ainsi que les secteurs radicalisés de la droite péroniste syndicale et de la droite non-péroniste donnent naissance à partir, de 1972, au Triple A (*Alianza Anticomunista Argentina*), dirigée par le secrétaire général de la C.G.T., José Rucci, ainsi que par le bras droit du général Perón, José Lopez Rega.

En mars 1973 ont lieu les élections présidentielles où, après des années d'interdiction, les péronistes sont présents. Deux hommes médiocres, peu connus des électeurs, intègrent la formule péroniste :

Cámpora, l'ami d'Evita, inconditionnel de Perón mais entouré des dirigeants de la gauche du parti, et Solano Lima, vieux politicien du populisme conservateur. La *Juventud Peronista*, fondée pour la circonstance va se lancer dans la campagne avec l'enthousiasme de qui a été condamné à un trop long silence. Les militants déploient une activité fiévreuse, couvrent le pays d'affiches, organisent des meetings et lancent le slogan qui fera fortune : *Cámpora al gobierno, Perón al poder.*

Le 11 mars 1973, Cámpora est élu président dès le premier tour. Après cette victoire, les contradictions internes du péronisme vont éclater et le pays tout entier connaîtra une violence croissante.

Craignant que l'armée ne tente un nouveau coup d'Etat au lendemain des élections, les formations spéciales de l'extrême-gauche péroniste essaient de montrer leur force en prenant des otages et en occupant des postes de police. Leur action la plus retentissante est l'assassinat de l'amiral Quijada, l'un des responsables du massacre des prisonniers politiques détenus à Trelew en 1972.

Perón prend les premières mesures pour neutraliser l'aile gauche de son mouvement. Il commence par relever de ses fonctions le responsable de la *Juventud Peronista* après que celui-ci eut annoncé la création de milices populaires. Les jeunes que Perón a encouragés depuis son exil à Madrid et qui ont voté massivement pour lui deviennent gênants ; le leader amorce un revirement, selon la politique du balancier déjà appliquée par lui-même dans le passé, et commence à s'appuyer sur l'aile droite de son parti. L'humour des Argentins toujours prêts à tourner en dérision les péripéties de la vie politique, forge l'expression qui définit la stratégie de Perón : *poner el guiño a la izquierda y doblar a la derecha* (mettre le clignotant à gauche et virer à droite). Mais cette fois-ci le virage du leader tournera au désastre.

Le 20 juin 1973 l'affrontement entre les deux secteurs apparaît au grand jour. Ce jour-là Perón rentrait définitivement au pays et ses partisans en délire, prenant leur revanche sur les interdictions antérieures, marchaient vers l'aéroport d'Ezeiza pour l'accueillir triomphalement. La C.G.T. avait été chargée de l'organisation et du

service d'ordre. La jeunesse péroniste arrivait en chantant, déployant ses bannières, et cherchait à s'approcher. Dans l'après-midi la radio annonçait que des agitateurs avaient essayé de semer le désordre. Plus tard on apprenait que Perón avait renoncé à se poser à Ezeiza et qu'il était descendu à l'aéroport militaire de Morón. La nuit était déjà tombée quand la télévision commençait à transmettre des images, vite supprimées, montrant une foule qui se jetait à terre sous un mitraillage systématique. Le chiffre des morts et des blessés n'est pas rendu public mais leur appartenance à la gauche péroniste n'est pas mise en doute.

Après le 20 juin, le Triple A occupe de manière croissante la scène publique. Avec la complicité de la police d'abord, avec son soutien physique et matériel par la suite, les groupes para-militaires commencent à réprimer les membres des mouvements de gauche et d'extrême-gauche, péronistes, trotskystes, communistes, chrétiens tiers-mondistes, maoïstes. Des militants politiques sont régulièrement enlevés, torturés et assassinés par des bandes d'hommes armés et masqués dont le gouvernement fait semblant d'ignorer l'existence. Des opposants syndicalistes sont retrouvés morts dans les rivières des alentours.

Deux organisations de la guérilla ont survécu à la première étape de la révolte : E.R.P. et *Montoneros*. Elles feront face au gouvernement de Perón et puis à celui de sa femme, Isabel Martínez. L'E.R.P. s'attaque aux garnisons et établit un foyer de guérilla rurale dans la fôret subtropicale de Tucumán. *Montoneros a* choisi la guérilla urbaine et ses cibles sont la police, les militaires responsables de la répression exercée avant les élections de 1973 et quelques leaders syndicaux de la droite péroniste. Les deux organisations harcèlent le gouvernement et la gauche parlementaire condamne la politique du pire qui semble inspirer aussi bien l'E.R.P que *Montoneros* les mettant en garde contre le danger d'exaspérer les officiers les plus déterminés à renouveler l'aventure du coup d'Etat. Aux attentats du Triple A, la guérilla riposte avec l'assassinat de José Rucci mais le rapport de forces joue en faveur de l'organisation d'extrême-droite dont les cibles sont progressivement plus nombreuses et idéologiquement plus variées. Les lettres de menace adressées aux journalistes, hommes de lettres, personnalités du monde du

spectacle sont parfois accompagnées par des bombes posées au domicile de ceux qui n'ont pas obéi aux ordres de s'exiler. Le Triple A sème la terreur dans tout le pays.

La mort de Perón en juillet 1974 sera suivie d'une vague de violence sans précédent. Entre juillet et septembre de cette année, le Triple A est à l'origine de 220 attentats - presque trois par jour -, 60 assassinats, 40 blessés graves lors de tentatives de meurtre ratées et 20 enlèvements[a]. Toutes les polices du pays participent maintenant de façon ouverte à cette première étape de la *guerra sucia*, prologue du coup d'Etat de 1976 qui est devenu pour tous un secret de polichinelle. En février 1975, Isabel Martínez de Perón annonce que la lutte anti-subversive sera désormais placée sous la direction des forces armées. Les plaintes pour torture et emprisonnement arbitraire commencent à envahir les tribunaux et l'intimidation des juges et des avocats concernés par ces causes vise à décourager la justice de toute tentative d'immixtion dans les méthodes de l'armée.

A la fin 1975, les dernières garanties constitutionnelles sont en train de disparaître. Les structures de la guérilla ont déjà été démantelées - quelques dirigeants se sont mis à l'abri, les autres ont été tués ou emprisonnés - et seuls de petits groupes durcis et suicidaires tentent des actions symboliques ; les mass-media privés des journalistes les plus combatifs - ils sont déjà en exil ou en prison - sont devenus au mieux des spécialistes du langage codé ; les syndicats non-orthodoxes ont été placés sous contrôle militaire et les universités confiées à des équipes de la droite péroniste qui se sont débarrassées d'un nombre important d'enseignants et de chercheurs hostiles à leur politique. Le chaos économique va de pair avec le chaos politique : inflation incontrôlable, déficit fiscal, chute vertigineuse du P.N.B., paralysie de la production. Dans ces conditions, l'arrivée des militaires représente presque un soulagement. Le pays s'attend à une diminution de la violence mais c'est en revanche le terrorisme d'Etat qui s'installera en Argentine à partir de mars 1976. La *guerra sucia*, une guerre à sens unique, touchera même ceux qui se croyaient à l'abri de la répression.

Au bout de sept ans, lorsque vaincus dans la Guerre des Malouines et incapables de gérer la crise économique que la politique du ministre des Finances Martínez de Hoz n'a fait qu'accentuer, les militaires autorisent les élections, le président issu de ces élections - Raúl Alfonsín - confie à une commission présidée par l'écrivain Ernesto Sábato la rédaction d'un rapport sur les violations des droits de l'homme commises pendant la dictature militaire et en particulier sur le problème de la disparition de personnes. Le prologue de ce rapport élaboré à partir du témoignage des victimes de la répression ou de leurs proches et publié en 1984, dresse un tableau de la société argentine pendant les années de la dictature :

> *"En el delirio semántico, encabezado por calificaciones como "marxismo-leninismo", "apátridas", "materialistas y ateos", "enemigos de los valores occidentales y cristianos", todo era posible : desde gente que propiciaba una revolución social hasta adolescentes sensibles que iban a una villa-miseria a ayudar a sus moradores. Todos caían en la redada : dirigentes sindicales que luchaban por una simple mejora de salarios, muchachos que habían sido miembros de un centro estudiantil, periodistas que no eran adictos a la dictadura, psicólogos y sociólogos por pertenecer a profesiones sospechosas, jóvenes pacifistas, monjas y sacerdotes que habían llevado la enseñanza de Cristo a barriadas miserables. Y amigos de cualquiera de ellos, y amigos de esos amigos, gente que había sido denunciada por venganza personal y por secuestrados bajo tortura (...) En cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor a que cualquiera, por inocente que fuera, pudiese caer en aquella caza de brujas, apoderándose de unos el miedo sobrecogedor y de otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror."*[43]

Le processus initié en 1966 se termine par la catastrophe sociale consécutive au coup d'Etat de mars 1976. Une partie de la population - celle qui n'a pas voulu ou n'a pas pu s'expatrier - commence à vivre l'exil intérieur. Des milliers d'Argentins subissent la prison, la forme la plus radicale de cet exil. Beaucoup d'autres se savent étroitement surveillés et ont été privés de leurs emplois à la suite de mesures prises dans le cadre de la *Ley de Seguridad Nacional*. L'encouragement à la délation à travers les mass-media, la désinformation et la présence constante de l'armée ou de policiers en civil dans la rue et lors des quadrillages systématiques de quelques quartiers, transforme la vie

quotidienne de la société argentine et pousse ses membres à la méfiance et à l'isolement.

La littérature a recréé le climat de cette période de dissolution sociale qui commence avant même l'arrivée officielle des militaires au pouvoir. Des romans comme *No habrá más pena ni olvido* et *Cuarteles de invierno* de Osvaldo Soriano, *De dioses, hombrecitos y policías* de Humberto Constantini, ***El vuelo del tigre*** de Daniel Moyano, explorent les mécanismes de la répression et les stratégies de survie et de résistance déployées par les victimes. Dans le cas de Moyano, nous pourrions ajouter que ***El trino del diablo*** et surtout une nouvelle de ***El estuche del cocodrilo***, *El poder, la gloria, etc...*, tous deux des textes écrits entre 1972 et 1974, semblent confirmer une phrase de Mario Benedetti : "*Cuando la vida imita al arte, es que el arte ha logrado anunciar la vida*"[5]. Avec ces textes Moyano annonce ce qu'aucun autre narrateur argentin n'était parvenu à percevoir aussi clairement à l'époque : la mise en place d'un pouvoir capable de pousser la cruauté jusqu'aux limites de l'irrationnel et d'introduire l'absurde en plein coeur de la vie quotidienne.

Les romans de l'exil intérieur

El trino del diablo *(1974)* souligne un tournant important dans l'écriture de Moyano. L'humour qui n'avait fait que de très rares apparitions dans les récits de la première époque se rend maître de la vision de la société argentine des années soixante-dix. Les personnages deviennent presque des marionnettes et les longues évocations consacrées à revoir et à analyser le passé sont remplacées par les aventures - mi-comiques, mi-tragiques - d'un violoniste de province aux prises avec Buenos Aires et les gouvernements militaires. L'humour deviendra à partir de ce roman une ressource employée fréquemment par l'auteur dans les récits suivants mais sans atteindre la continuité et la cohérence dont témoigne ***El trino del diablo***. Ce roman marque également l'entrée en force de la musique dans le sujet traité, dans la peinture des personnages et,

surtout, dans le niveau métaphorique et symbolique du récit. Dès lors la musique ne quittera plus l'écriture et se tiendra aux côtés du langage littéraire pour l'enrichir et pour suppléer même à ses carences.

Avec ***El vuelo de tigre*** (1981), Moyano revient à la peinture du milieu familial. Mais l'analyse des rapports au sein de la famille et de ses membres avec leur entourage se fait maintenant, d'une part à l'aide de procédés ayant déjà été expérimentés dans le roman précédent et, d'autre part, par des formes qui rapprochent la littérature de Moyano de l'oeuvre d'écrivains latino-américains tels que Carpentier, Scorza ou García Márquez. La voie frayée par l'humour a facilité l'irruption du merveilleux.

Chacun de ces deux romans a donc sa personnalité propre qui le rend unique en ce qui concerne la forme. Ils sont pourtant tous les deux des réponses à la même inquiétude et des baromètres permettant de mesurer la montée du pouvoir militaire et de la tension sociale.

Les personnages que Moyano chérit, innocents et rêveurs, humbles, anonymes, capables de percevoir et de ressentir mais rarement capables d'analyser objectivement une situation, vont se trouver dans un monde délirant et impitoyable où ils seront plus démunis que jamais. Et si l'autorité arbitraire et abusive du père était dans plusieurs nouvelles de la première étape de l'oeuvre le pouvoir qui conditionnait la vie de chacun des membres de la famille, ici c'est le pouvoir de l'Etat militaire qui dicte les normes de la société à laquelle appartiennent les êtres déconcertés et fragilisés qui peuplent les récits. Les agents de ce pouvoir deviendront eux aussi des personnages que le narrateur essaie de comprendre d'abord - c'est la démarche de ***El oscuro*** - comme l'enfant de *El crucificado*, une nouvelle de ***El fuego interrumpido***, essayait de comprendre les raisons des agissements du père substitut. Mais la caractérisation qui cherche à récuperer la dimension humaine de ce type de personnage sera vite remplacée par la schématisation satirique de même que les efforts pour affirmer le contraire de tout ce que le pouvoir militaire représente remplaceront les efforts pour essayer de trouver des explications aux choix personnels de ses agents.

Les autres personnages de Moyano, ceux qui habitent une société assujettie par les armes, vont continuer à apprendre. D'abord comment survivre - Triclinio, le violoniste, le fait grâce à l'aide de ses aînés - comment résister et se libérer ensuite - Aballay le découvre une fois que la nature lui a livré ses secrets -. Et plus tard, dans les romans de la dernière étape, ces personnages, contraints à l'exil extérieur, devront apprendre à reconstruire et à se projeter vers l'avenir.

Rolando, le narrateur-musicien de ***Libro de navíos y borrascas***, au moment de parler des formes les plus insensées de la répression, avoue qu'il le fait forcé par les circonstances :

> *"...hubiera querido seguir tocando con sordina"...(6)p. 193 "...siempre toco con sordina para no molestar a los vecinos" p. 193 .*
> *"No sirvo para estas profundidades. Soy un narrador de agua dulce, capacitado para transportar naranjas o ciruelas en el delta del Paraná o hacer viajes de cabotaje. Pesca de bajura en todo caso. Pero no más allá. No sé nada del mar, y menos de navegar. Si hablo del mar, lo hago obligado por las circunstancias."p. 196*

Par l'intermédiaire de Rolando, Moyano parle de sa situation et de son oeuvre. Les changements qui sont intervenus dans son écriture apparaissent ici expliqués par l'affirmation implicite d'une éthique de la création littéraire. Confronté à des événements trop graves pour être ignorés ou relégués, l'ecrivain qui n'est pas porté sur les sujets politiques et qui préfère les thèmes de l'intimité - les récits publiés entre 1960 et 1967 en fournissent la preuve -ne peut pas se dérober à l'appel des problèmes de sa société. ***El oscuro***, ***El trino del diablo***, ***El vuelo del tigre*** marquent les étapes d'un parcours qui mène du traitement littéraire des poblèmes individuels à celui des problèmes collectifs.

Le troisième roman, dont le sujet est la répression consécutive au coup d'Etat de 1976, représente le moment le plus difficile de ce changement dont témoignent les oeuvres que nous aurons à analyser. En effet, l'histoire récente de l'Argentine a mis les écrivains face à des questions auxquelles leurs prédécesseurs n'avaient pas eu à répondre : comment nommer l'innommable - les camps de concentration, la torture, le sadisme et l'abjection - et comment le traduire dans un langage

littéraire ? Comment échapper au danger de produire des textes qui seraient une copie inauthentique des nombreux livres et articles consacrés aux témoignages des victimes de la répression dont la démesure du vécu semble défier les règles de la vraisemblance et entrer dans le domaine de la fiction ? Comment témoigner néanmoins pour préserver une vérité que l'on doit faire entendre ? Comment faire cohabiter l'étendue de l'horreur et la dimension de l'espoir ?

Par le choix du récit allégorique, Moyano a donné avec ***El vuelo del tigre*** une réponse personnelle à ces questions. Le propre de l'allégorie est d'avoir un sens littéral contingent et un sens symbolique extérieur et accessible. Elle agit comme un filtre qui laisse passer les référents et qui cherche à être la traduction d'une certaine réalité. En utilisant l'allégorie pour filtrer les événements qui sont au centre de son récit, Moyano évite une manière trop directe d'approche de la réalité des années de la dictature des Juntes militaires comme il l'a déjà fait pour la période où le pays vivait le processus qui le conduirait au massacre final. L'humour et l'allégorie, les deux procédés qui soulignent la différence entre les récits de la première étape de l'oeuvre et ceux dont nous allons nous occuper, fonctionnent dans le cas de Moyano comme des gardes-fous qui protègent du "bruit et de la fureur" des événements et des situations tragiques auxquels les écrivains argentins ont dû donner une forme littéraire.

El trino del diablo

Huit ans après ***El oscuro***, Moyano écrit ***El trino del diablo*** dont le titre reprend celui d'une sonate de Giuseppe Tartini que le compositeur italien aurait d'abord écoutée durant un rêve inspiré par le diable et ensuite transcrite. Créé dans le climat de violence et de confusion de 1974, ce petit roman - il a à peine cent ving-trois pages - est un catalogue des maux de la société argentine enfermée dans l'impasse du militarisme.

Freud considérait l'humour comme une défense du Moi contre la douleur et les contradictions du monde extérieur ; muni du bouclier de l'humour, Moyano se lance dans le récit satirique et allégorique pour parler de

l'impuissance de la société civile confrontée à la force des armes. Il le fait à travers l'histoire de Triclinio, jeune violoniste *riojano* émigré de sa province natale pour échapper à la misère et à la répression.

Le texte de 1974, écrit avant le départ de l'auteur en exil, a été réécrit en Espagne et publié en 1988. La deuxième version reprend pour l'essentiel le premier texte mais supprime quelques détails dont le référent n'est pas connu des lecteurs espagnols. Cette deuxième version multiplie par ailleurs les références à la musique, modifie légèrement quelques personnages et change le titres de certains chapitres. Nous avons choisi de travailler sur la première version car elle est plus significative de l'évolution du style de l'auteur. En outre, elle rapporte avec plus de fidélité le climat de la période qui a inspiré l'oeuvre.

En vertu de la forme allégorique utilisée, le roman rend possible plusieurs lectures. En effet, le lecteur peut considérer le récit comme une vaste métaphore de la société argentine soumise au pouvoir militaire ; il peut surtout remarquer l'opposition entre la pauvreté de La Rioja et la richesse de Buenos Aires et, dans la mesure où Triclinio termine son aventure dans un bidonville, voir le personnage comme un représentant des *cabecitas negras* de l'intérieur du pays en train de renouveler leur triste aventure urbaine ; il peut, enfin, tenir compte de la profession de Triclinio et prendre le récit comme une méditation sur le sort des artistes dans une société répressive. Il nous semble que dans ***El trino del diablo*** Moyano a visé en même temps cet ensemble de problèmes qui peuvent par ailleurs être ramenés à un seul : l'exil intérieur. Simple citoyen aux prises avec les dictateurs, artiste obligé de se taire ou habitant d'une zone marginale du pays contraint d'émigrer, Triclinio est toujours un exilé dans son propre pays et son aventure devient tragique et comique à la fois parce qu'il la regarde avec une parfaite innocence. Dans sa province, il aura d'abord une carte de *desubicado*, puis, au moment de quitter La Rioja, une carte de *desarraigado* ; à Buenos Aires il méritera la carte de *huésped en observación* et obligé de vivre dans un bidonville, il obtiendra enfin celle de *exiliado*. Presque sans se rendre compte de la dimension de ses malheurs il est privé de la citoyenneté.

Le personnage choisi par Moyano pour parler de l'exil intérieur est un parent argentin de Candide. ***El trino del diablo*** peut être lu comme un texte second ou, d'après la terminologie de Genette[7], comme un hypertexte inspiré des lignes fondamentales de l'oeuvre de Voltaire. Il s'agit donc d'un roman d'apprentisage avec un protagoniste naïf et influencé par son professeur de violon, Spumarola, l'émule moderne de Pangloss, qui conseille à Triclinio d'entreprendre un voyage à Buenos Aires, une ville - selon lui - dans laquelle les violonistes peuvent espérer un meilleur avenir.

Tout au long du récit on peut constater la présence d'éléments communs à la tradition où s'inscrit le *Candide* de Voltaire, celle de la satire ménippée, genre qui remonte au IIIe siècle avant notre ère. Les traits de la ménippée décrits par Bakhtine[8] peuvent être presque tous retrouvés dans ***El trino del diablo*** : la liberté d'invention qui donne des textes ne respectant pas les limitations de l'histoire ; des situations exceptionnelles et des aventures débridées qui ne sont jamais gratuites mais créées pour mettre à l'épreuve une vérité et répondre à une intention idéologique ; la réflexion sur des questions morales ; les discours, les conduites excentriques et les sorties incongrues ; les contrastes violents et les alliances contradictoires. Les dialogues au seuil de l'enfer et au seuil de l'Olympe considérés par Bakhtine comme étant caractéristiques de la ménippée, ont dans le roman de Moyano leurs équivalents : Triclinio passe du bidonville et de la rue où il est mendiant à la *Casa Rosada*, à la villa du président et au théâtre Colon. Chacun des dialogues qui ont lieu dans ces endroits dévoile un aspect de la société argentine et surtout une caractéristique de sa classe dirigeante. Dans la *Casa Rosada*, siège du gouvernement argentin, Triclinio découvre son inadaptation à la société de son pays telle que le pouvoir militaire la conçoit. En outre, ce qu'il croit être son atout : jouer du violon, s'avère être la spécialité du président. La métaphore devient dans ce chapitre plus transparente que dans le reste du roman : "jouer du violon" remplace parler, s'exprimer. Le pouvoir s'empare des mots et son discours peut être impeccable mais il est diabolique : le président militaire interprète à merveille *Il trillo dil Diavolo*.

Dans le contexte de l'oeuvre de Moyano, ce petit roman d'apprentissage qui tourne son héros en dérision devient également une parodie de ***Una luz muy lejana***. L'auteur a conçu la structure de son premier roman comme un passage et il le souligne par l'intitulé du premier et du dernier chapitre : *Entrada* et *Salida*. Ici, le passage se termine par une impasse. Une fois à Buenos Aires et après avoir été confronté à toute sorte de malheurs, Triclinio ne peut repartir pour La Rioja car sa province n'existe plus :

> *"En la ventanilla le dijeron que podían venderle pasajes para Córdoba, Catamarca o San Juan, pero nunca para La Rioja, porque esta había sido dividida y repartida entre aquellas provincias. El nuevo gobierno, ante los acuciantes problemas riojanos, los había resuelto eliminando a la provincia.(...)Los cordobeses habían instalado una fábrica de salchichas en la casa de gobierno, el gobernador había pasado a ser ordenanza en un pasillo de los Tribunales de San Juan, la historia provincial fue utilizada para hacer chistes y zambas,(...)los hacheros de los Llanos fueron castrados y sus mujeres inseminadas artificialmente con espermatozoides traídos del Japón,(...). Finalmente los perros, los burros, los gallos y los vendedores ambulantes fueron unificados en el rubro "varios", embalados y remitidos a Bolivia en pago de una deuda."*(5)*p. 116*

La situation sans issue du pays que Moyano traduit par la situation de Triclinio apparaît traitée différemment dans trois récits écrits entre 1972 et 1975 : *Tiermusik*, *El poder, la gloria, etc.*, et *Kafka 72*. Les personnages des trois nouvelles citées restent enfermés, comme Triclinio, dans une impasse mais le climat de peur et d'impuissance mis en évidence par l'écriture ne trouve pas ici l'échappatoire de l'humour.

L'histoire de Triclinio s'échelonne sur dix-neuf chapitres du roman qui compte vingt en total. Le premier, sous le pretexte de décrire la fondation de La Rioja et par le biais d'un futurologue qui fait partie de l'expédition de Ramírez de Velasco, résume l'histoire de la province et ses problèmes contemporains :

> *"Ramírez y sus ayudantes se reunieron para tratar la situación y decidir algo. Habló entonces su asesor en futurología, quien predijo grandes plagas, sequías, pestes y otros males menores para la novísima ciudad.(...)La gente no conseguiría trabajo, habría hambre, y los más fieros se alzarían en armas contra el poder central. Difícil*

de gobernar, estaría signada por las intervenciones militares, el calor y las moscas."p. 8

A la fin du chapitre, le narrateur informe que dans la ville de Ramírez de Velasco ont joué du violon saint Francisco Solano et Triclinio. Lorsque le jeune Triclinio se voit contraint d'étudier le violon à la suite d'une décision de son père - celui-ci a lu dans une revue l'histoire de Paganini et de son énorme fortune - le narrateur introduit Spumarola. Dans le chapitre III intitulé : *Que trata del increíble Spumarola*, Moyano présente le descendant de Pangloss sous les traits d'un militant de l'*Unión Cívica Radical*, le parti d'Hipólito Yrigoyen. L'optimisme du meilleur des mondes possibles contre lequel se dresse Voltaire est remplacé dans le roman de Moyano par la béatitude d'un héritier des idées krausistes chères à Yrigoyen. Professeur de Philosophie vers 1880, celui qui sera à deux reprises président des Argentins avait découvert le philosophe allemand Karl Krause, l'un des épigones de Fichte et de Schelling. Krause prônait une religion de l'égalité humaine, du pacifisme, et de l'harmonie universelle. Le monde étant d'essence divine, le Bien existe potentiellement mais il doit être mis en oeuvre par les hommes groupés en associations regroupées elles-mêmes dans une Ligue de l'Humanité. Profondément attaché à ces idées qui avaient eu un grand succès en Espagne dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Yrigoyen était devenu l'apôtre d'une religion civique, ses partisans se faisaient appeler *correligionarios* et le programme du parti avait pour nom la *Causa*.

Le Spumarola militant radical doit assumer la tâche de *"preparar la gente para el caso de que algún día hubiese elecciones"*, tâche qu'il ne pourra jamais accomplir faute d'une conjoncture historique favorable et d'un public prêt à écouter un discours démodé *"en razón del abuso de vocablos abstractos tales como paz, justicia, democracia, soberanía, independencia, libertad, garantías individuales, derechos del hombre, habeas corpus, etc."p. 15*

N'ayant pas réussi sa mission il se consacre à l'enseignement du violon, enseignement pour lequel il est aussi peu réaliste que pour les activités politiques.

Moyano est tendre avec son personnage : il le présente comme un optimiste naïf qui croit à des valeurs qui ont perdu leur sens dans une société soumise à la force des armes. Lorsqu'il arrive à La Rioja, il n'a comme bagages que son violon et sa foi civique traduite par des mots devenus anachroniques. Le discours et la musique s'avèrent tout aussi inefficaces l'un que l'autre pour l'aider à survivre. Accusé d'être intellectuel et conspirateur par le général Schönpferd et rejeté par son propre parti, Spumarola sera d'ailleurs le premier à prendre le chemin de l'exil annonçant ainsi l'exode massif de violonistes qui se produit lorsque la mode des floralies et des sérénades cède la place à la mode des commissions d'enquête. Nous retrouverons le personnage, quinze chapitres plus tard, au moment où Triclinio, devenu lui-même un exilé, fait semblant d'être aveugle et joue dans une rue de Buenos Aires pour gagner sa vie :

> *"El capricho 24 de Paganini hizo detener a un rengo. Ya el toc toc monorrítmico de su bastón había devuelto recuerdos infantiles a la memoria del joven ciego. Pero lo que parecía recuerdo se corporizó en una voz didáctica inconfundible :*
> *- Hijo mío - deletreó el vejestorio -¿es que acaso no te acuerdas de mí? Soy Spumarola, ahora casi tu discípulo, casi tu nieto.*
> *- Maestro - dijo Triclinio.*
> *- No me llames maestro. Jamás oí una afinación tan perfecta de este capricho. ¿Y con todo esto estás en la miseria? O es que tienes cuentas en los Bancos, en cuyo caso podrías ayudarme para salvarme de Villa Violín, adonde no quiero caer a pesar de todo.*
> *- En realidad - dijo Triclinio - no debí disfrazarme de ciego sino de mudo, porque lo que deseo ahora es no hablar. Todo esto está lleno de palabras. Quiero un poco de silencio.*
> *- Las cosas van a cambiar, van a cambiar sin duda - dijo el viejo haciendo descansar su bastón -. Estamos reorganizando el Partido, y créeme que nos estamos renovando, tenemos un plan de avanzada, las cosas tienen que cambiar cuando lleguemos al poder. Tenemos una cantidad impresionante de afiliados nuevos.*
> *- Está bien - dijo Triclinio repasando las afinaciones y dispuesto a seguir su trabajo." p.110*

La rencontre du maître et de son disciple met en évidence l'évolution de Triclinio. Spumarola, en revanche, n'a pas changé. Il continue à croire en son vieux parti, pense que celui-ci va gagner les élections - toujours hypothétiques - et que la solution des problèmes du pays passe par un renouvellement des structures du *radicalisme*. Mais Triclinio est immunisé maintenant contre le discours de Spumarola et, en général, contre tous les discours, car après avoir découvert l'existence de la torture il a décidé

d'agir au lieu de parler. Moyano a marqué cette opposition juxtaposant dans le même chapitre la rencontre des deux hommes et le seul acte de Triclinio qui constitue une tentative pour changer une réalité qui le répugne. La maîtrise de l'art que Spumarola lui a enseignée est mise au service de sa propre cause et Triclinio devient un Hamelin argentin - le chapitre s'intitule *El regreso de Hamelin* -, qui se jure de débarrasser Buenos Aires de tous ses tortionnaires. En effet, au son de la musique , les tortionnaires sortent de leurs cachettes avec leurs instruments et suivent Triclinio qui les conduit dans le fleuve afin qu'ils s'y noient. Triomphe éphémère car aussi bien le maître que son disciple seront ramassés par la balayeuse municipale et déposés dans la décharge publique. En outre, le geste de Triclinio n'aura servi à rien :

> *"De talleres y fábricas venía el enloquecido golpeteo de los martinetes, el crujir de las morsas, la rabia de las sierras que estremecían los metales fabricando nuevos instrumentos de tortura."p. 118*

Au bout de ses aventures, Triclinio échoue à Villa Violín. Pour créer son bidonville imaginaire Moyano a emprunté les traits des *villas Miseria* de la banlieue de Buenos Aires proches des décharges publiques, inondées et insalubres. Les procédés irréalisants font de la *villa miseria* du roman un lieu fantômatique, peuplé par des musiciens atteins d'arthrite et dépossédés de leurs instruments mais essayant encore de jouer et de composer dans leur imagination des musiques interdites destinées à sortir subrepticement de Villa Violín pour être écoutées dans le reste de la ville. La musique est donc devenue une métaphore à travers laquelle Moyano parle de la liberté d'expression et de la possibilité d'affirmer un discours libérateur.

Les adultes qui recueillent le jeune Triclinio après ses tristes aventures lui apprennent comment vivre l'exil intérieur. Ismaël, dans ***Una luz muy lejana***, quittait les laissés-pour-compte de son *conventillo* car il se sentait différent et voulait trouver un monde meilleur ; Triclinio, quant à lui, trouve le seul monde possible dans la compagnie de ceux qui ont été classés parmi les indésirables ou les dangereux et qui sont de ce fait ses semblables. L'issue que Moyano laisse toujours à ses

personnages est représentée, dans le cas de Triclinio, par la solidarité de ses nouveaux amis : les musiciens arthritiques ont aménagé le bidonville pour qu'il ressemble à La Rioja. Dans la ville de la mémoire, Triclinio récupère son enfance, les êtres chers, les sons et les couleurs qui l'avaient quitté à Buenos Aires. Ils ne sont que des copies imparfaites de la réalité mais l'aideront à garder son identité mise à l'épreuve par la disparition de sa terre natale .

Dans la description de certains personnages la caricature provoque un rire facile. Tel est le cas des deux présidents militaires qui reçoivent Triclinio, demandeur d'emploi, derrière lesquels on devine les portraits d'Onganía et de Lanusse (dans la deuxième version, il s'agit probablement d'Illia et d'Onganía). Mais la présence permanente de la répression, suggérée par les bruits des instruments de torture ou montrée directement, entoure les aventures du protagoniste d'un climat parfois oppressif qui rappelle la nature des référents historiques du roman.

Avec Triclinio, Moyano a créé un être pathétique, ridicule à force d'être naïf, qui avance à travers les rues d'une ville sous occupation militaire sans mesurer la portée des incidents auxquels il se voit mêlé. Plus que Candide, le personnage évoque, dans une certaine mesure, le Charlot de *La ruée vers l'or* se promenant dans une rue d'Alaska poursuivi par un ours qu'il n'a même pas remarqué. Triclinio, lui, passe au travers des gaz lacrymogènes, accroché à son violon, la tête pleine des bruits dont il n'arrive pas à saisir le sens, exposé et protégé à la fois par son innocence et sa générosité qui trouveront seulement leur place parmi les musiciens du bidonville.

L'apprentissage de Triclinio est un apprentissage avorté parce qu'il n'a découvert que les contraintes d'un monde en délire. Les musiciens qui l'adoptent - il y en a un qui a pris exprès l'aspect physique de son père - en lui permettant de survivre et en lui offrant un modèle de société plus humain, lui accordent aussi la possibilité de revenir en arrière pour commencer un autre cycle d'apprentissage. L'impasse peut devenir ainsi un lieu d'attente où les rapports solidaires brisent l'isolement de l'exil intérieur. Les derniers mots que Moyano met dans la

bouche de son personnage sont : *"Tenemos todo el tiempo por delante."* Le jardin qu'il faut cultiver à Villa Violín, est celui de la survie, aussi bien celle des hommes que celle de leur droit à s'exprimer et à espérer.

Si ***El trino del diablo*** témoigne déjà d'un changement important dans l'écriture de Moyano, avec ***El vuelo del tigre*** et surtout avec la dernière partie du roman, l'auteur fait une première incursion dans les formes littéraires du réel merveilleux peu ou guère explorées par les narrateurs argentins et par l'auteur lui-même avant ce tournant de son oeuvre. Quelques nouvelles de la première étape témoignent déjà de la recherche du merveilleux chez des personnages étouffés par la médiocrité et la fatigue de la ville. Dans ce roman, au travers d'Aballay et de ses ressources presque magiques pour se débarrasser de Nabu, Moyano affirme la possibilité de trouver un regard autre qui atteigne le merveilleux et l'utilise comme une arme de défense contre les prétentions des dictateurs. La cohabitation du réel et du merveilleux est ici très brève mais elle annonce ***Tres golpes de timbal*** où Moyano approfondit les techniques et les réflexions qui sont à la base de ce segment narratif de ***El vuelo del tigre***.

A travers l'histoire d'une famille de province, les Aballay, habitants de Hualacato - un village situé *"entre la cordillera, el mar y las desgracias"*[10] p. 7 -, Moyano raconte l'histoire des années de la répression par le biais d'une allégorie qui est suggérée depuis les premières pages du roman, au moment où sont introduits deux personnages-clés du récit : le vieil Aballay et la chatte :

> *"Era uno de los pocos momentos de la noche sin un solo ruido de vida, ni insectos, ni pájaros, ni reptiles parecen existir ; todo coincidiendo con la memoria de la gata que guardaba esos momentos desde antiguo y la impulsaban todas las noches a trepar a la veleta para esperarlos. Momentos de seguridad, de ceremonias naturales no interrumpidas, ahora que cambiaban tanto las cosas en Hualacato ; cosas nuevas que ella no tenía en su memoria de la noche."*
> *"El viejo Aballay sí las tenía y las contaba a su manera, fabulando sin alterar los fundamentos, en parte para poder llegar a la verdad, en parte para atenuar ciertas imágenes que dañarían la memoria, transfiriéndolas a cosas menos sensibles que la carne." p.7*

Le roman reproduit l'attitude d'Aballay face aux histoires qu'il raconte. Aussi, il se présentera comme une évocation qui cherche à trouver une vérité et à la transmettre sans changer ses aspects fondamentaux tout en évitant l'allusion directe. Aballay, vieux conteur toujours prêt à illustrer avec une fable les situations vécues et leur sens caché, n'est pas gratuitement introduit dès le début du roman. Moyano laissera planer dans le dernier chapitre le doute sur le véritable rôle qu'il a joué par rapport à la narration. Le lecteur ne sait pas si c'est lui qui a raconté toute l'histoire a quelqu'un d'autre chargé de la rapporter, s'il a imaginé le dénouement ou si le second narrateur l'a inventé de toutes pièces. De même, dans le dernier paragraphe du fragment cité, a partir de ce qui est dit sur la mémoire il est possible de se demander de quelle mémoire il s'agit : de la mémoire d'Aballay ou de la mémoire de ceux qui l'écoutent? Et si on parle indirectement des destinataires du roman porquoi ferait-on allusion à la mémoire et non à la sensibilité?.

Pour répondre à ces questions il faut se replacer dans deux contextes différents : le contexte de l'oeuvre de Moyano dans son ensemble et le cadre de la réalité extra-littéraire de ***El vuelo del tigre***. A la question sur le narrateur répondent ***Libro de navíos...*** et le roman suivant. Nous verrons lors de l'analyse de ces deux oeuvres se dessiner un protagoniste qui assume aussi la responsabilité de la narration. Aballay étant conteur et possible narrateur de l'histoire ou d'une partie de l'histoire, prépare déjà l'arrivée des deux narrateurs suivants par lesquels Moyano commencera à analyser le rôle de la littérature et la place de l'écrivain dans la société. Dans le commentaire sur les procédés dont Aballay se sert pour parler de la réalité, Moyano n'annonce pas seulement l'utilisation des procédés allégoriques dans son propre récit mais il introduit une première réflexion sur sa démarche littéraire. Quant à la dernière question, celle qui concerne la mémoire, elle peut trouver une réponse lorsque l'on identifie les destinataires aux lecteurs argentins qui ne connaissent que trop bien l'histoire racontée ou des histoires semblables, dont le souvenir est blessant.

Le style de Moyano témoigne dans ***El vuelo del tigre*** d'une progressive complexité formelle. L'auteur utilise des monologues intérieurs simultanés

et des déplacements constants et parfois vertigineux de la focalisation, entraînant l'alternance de la vision adulte, enfantine et même animale des événements ; l'emboîtement des récits allégoriques et le changement de registre (grotesque, lyrique, ironique, dramatique) sont fréquents ainsi que les jeux de mots et même la création de nouveaux mots. A ces caractéristiques il faut ajouter une métaphorisation apppuyée sur la musique, procédé déjà exploité dans le roman précédent.

La structure extérieure du roman est en revanche plus simple : du chapitre I au chapitre XII, le récit est centré sur les différentes étapes de la dictature établie par Nabu à l'intérieur de la maison de la famille Aballay. La libération de la famille et du village tout entier est racontée à partir du chapitre XIII et occupe les deux chapitres restants.

Les bruits que Triclinio entendait dans sa tête quand il ne pouvait pas atteindre la compréhension des événements ou des discours des autres, se sont maintenant objectivés : les envahisseurs de Hualacato sont des percussionnistes et dès leur arrivée le son de la percussion rythme la vie du village. Ayant perdu déjà l'espace extérieur, les *hualacateños* devront admettre l'installation d'un percussionniste dans le foyer de chacun des suspects. Nabu occupe la maison des Aballay, une famille ouvrière composée par le grand-père dont nous ne connaîtrons que le nom de famille, Cholo et Coca, son fils et sa belle-fille, et cinq petits-enfants dont deux adolescents, Kico et Sila. La vie de la famille et de Hualacato en général avant l'arrivée des percussionnistes peut être reconstruite à partir des évocations des personnages et des objets qui les entourent. Les habitants de Hualacato ont mené une vie simple dans une région où les problèmes ne manquent pas : maladies endémiques, mortalité infantile, exactions - Aballay a été dépouillé de ses terres, ce qui suggère l'existence de conflits avec les propriétaires fonciers - mais où ces problèmes sont partagés dans l'amitié et la solidarité. Le groupe de base constitué par le grand-père, les parents et les enfants, s'élargit lors de la célébration des rites familiaux - baptêmes, mariages, anniversaires - de nombreux oncles, tantes et cousins. Ce monde imparfait mais prévisible sera bouleversé par l'arrivée de Nabu.

Moyano a fait du personnage de Nabu une synthèse de tous les agents de la répression : il est à la fois représentant du pouvoir central, geôlier, tortionnaire, bureaucrate et inquisiteur. Mais il se veut surtout rédempteur. Dès son arrivée à la maison, en renversant la formule de politesse utilisée pour se présenter aux Aballay, il instaure le non-sens:

> *"El hombre golpeó dos veces la puerta. Cuando estuvo adentro, aunque era de noche, dijo rápidamente buenos días, soy el Percusionista."*
> *"(...) He venido a salvarlos, no a perderlos. He salvado a muchas familias como ésta y en peores circunstancias.(...) Uds. tenían la obligación de solicitar voluntariamente un salvador según se ha dicho por radio y televisión hasta el cansancio. No lo han hecho. Inocente resistencia."p. 12.*

En commençant le mot *Percusionista* par une majuscule, Moyano a suggéré un grade qui s'ajoute à la fonction de frapper, propre aux musiciens qui jouent d'un instrument à percussion. En espagnol, frapper : *golpear*, renvoie aussi à une réalité politique : *golpe de Estado*. Le nouveau dictateur a, naturellement, un nom qu'il précise à la demande d'Aballay :

> *"- ¿ Podemos saber su nombre por lo menos ?(...)*
> *- Mi nombre es un poco largo. Pueden llamarme Nabu simplemente."p.14*

L'abréviation proposée par Nabu induit à penser qu'une fois complété, le nom peut être Nabuchodonosor. Il rapellerait, dans ce cas un personnage de l'Ancien Testament, Nabuchodonosor II, dont le nom est cité avec horreur dans les textes sacrés car c'est lui qui détruit Jérusalem et condamne le peuple de Juda à la mort et à l'exil.

A partir du chapitre II, le récit va dévoiler en quoi consiste la rédemption que Nabu apporte aux Aballay : c'est l'anéantissement de la volonté, la mémoire, le respect de soi-même, la capacité de rêver et de penser et l'identité de chaque membre du groupe et de celui-ci en tant que groupe. En faisant toujours appel à des allégories, Moyano parcourt toutes les méthodes employées par les Juntes militaires argentines : la propagande (Nabu fait chaque dimanche un sermon et la famille est contrainte d'y assister) , la censure, qui atteignant tous les niveaux de l'expression et de la création transforme les adultes en enfants obligés à créer et à

consommer des produits culturels suivant les directives de l'Etat (les Aballay doivent s'appliquer à faire des figures d'animaux en pliant des feuilles de papier, seule activité "culturelle" permise) ; les secteurs interdits à la circulation et le couvre-feu (Nabu interdit les sorties dans le jardin et établit les heures du réveil et du coucher) ; la torture appliquée systématiquement - dans le roman il y deux scènes de torture pour le traitement desquelles Moyano a multiplié les filtres de l'allégorie -; le contrôle de toutes les formes de communication (Nabu s'empare des lettres que reçoit la famille) et la surveillance stricte des déplacements des suspects, les futures victimes, symbolisée dans le roman par les appareils photographiques que Nabu et les autres *turistas* envahisseurs de Hualacato portent toujours avec eux.

La miniaturisation de la société que Moyano opère dans son roman réussit deux effets complémentaires : d'une part, l'enfermement dans l'enceinte de la maison familiale exprime le climat étouffant du pays tout entier. L'univers des Aballay devient un univers concentrationnaire non seulement par la présence de Nabu et de ses méthodes mais parce que Moyano a ajouté des détails spécifiques à la vie dans la prison : les couverts en métal sont interdits, pendant la nuit Nabu éclaire avec sa lampe les lits de ses prisonniers et compte minutieusement leurs corps. D'autre part, en introduisant son fonctionnaire au coeur même de la vie familiale il fait cohabiter le quotidien intime - banal et rassurant - avec une puissance extérieure imprévisible et destructrice ce qui met en évidence l'impossibilité de se créer des refuges à l'abri des effets de la répression. Au contraire, c'est justement l'isolement imposé par Nabu qui dégrade progressivement le quotidien. Il s'attache d'emblée à effacer les points de repère spatio-temporels où s'inscrivent les liens de la famille avec la communauté en interdisant les horloges et en couvrant avec du carton noir les vitres des fenêtres. Les Aballay, à la seule exception du grand-père, une fois coupés du monde, ne sont qu'un groupe de personnes terrorisées et perdant leur ancrage, non seulement dans le présent mais aussi dans le passé commun.

Le texte insiste dans le chapitre II sur les mots *heridas* et *cicatrices* : chaque avancée du *Percusionista* représente une blessure et le

souvenir en devient une cicatrice. A ces avancées, la famille répond par des stratégies de survie que le tortionnaire démonte ou utilise contre elle. Il met sous séquestre les photos de la famille et de ce fait il s'empare du passé pour en devenir le juge et décider de l'avenir de tous. En outre, il supprime les images-supports de l'évocation, ces points de perspective d'où il est possible d'apercevoir une période de la vie d'autrefois et de rétablir des liens avec une joie ou une douleur oubliées. La joie et la douleur passées des Aballay se sont fixées dans les photos des fêtes de famille et dans celle de Tite, l'enfant que la famille a perdu. Orphelins de ces images, les Aballay essaieront de les recomposer dans la mémoire pour s'accrocher aux liens détruits. Mais parmi ces photos, il y en une qui prouvera leurs liens de parenté avec un résistant et alors la mémoire-refuge deviendra mémoire-piège car l'image de tante Avelina revient de façon obsessionnelle dans la pensée de tous pour évoquer la mort future au lieu de la vie passée. Et si la mémoire est un bien perdu, on peut en dire autant de la parole, car Nabu a réglementé les sujets de conversation et la fréquence et les horaires des échanges verbaux des Aballay.

Privés du droit de parole, les Aballay seront aussi privés du droit de ne pas écouter le discours du pouvoir. Moyano réussit des moments de détente dans son récit à partir des discours de Nabu sur des sujets divers : l'art de la *papiroflexia*, la violence paradoxale, les grands rédempteurs de l'Histoire, et la psychiatrie électronique. L'humour émerge non seulement de la rhétorique de Nabu mais des contrastes qui se créent entre le style employé et le sujet traité. Aussi, Nabu emploie un style ampoulé pour parler de l'art de faire des objets en papier et de leur importance dans l'histoire de la civilisation. Dans les deux derniers discours l'allégorie ne voile pas la source : ils s'inspirent des discours des chefs militaires argentins et des campagnes de propagande du régime. Derrière le discours sur la psychiatrie électronique se cache la réaction de la Junte face aux nombreuses réclamations que faisaient parvenir au gouvernement argentin les pays industrialisés et les associations internationales de défense des droits de l'homme. A partir de 1978 et en réponse aux attaques de la presse internationale, le pays est littéralement submergé par des affiches diffusant le même slogan : *Los*

argentinos somos derechos y humanos, affiches qui font partie d'une campagne plus vaste destinée à démontrer que les pays développés, tous entre les mains de l'eurocommunisme, du judaïsme international et du *carter-communisme* (''), appliquent des méthodes de "contrôle" de la population beaucoup plus dangereuses que celles de la Junte argentine. Une autre allusion aux discours des généraux de la dictature peut être retrouvée dans les affirmations de Nabu sur l'existence d'une troisième guerre mondiale à laquelle il participe ainsi que tous les habitants de Hualacato, devenus automatiquement ses ennemis. Moyano reprendra la critique de cet argument auto-justificatif dans ***Libro de navíos y borrascas***.

Le processus d'intériorisation des accusations de Nabu et la vraie nature de ses accusations ne sont pas explicités dans le récit par le discours du narrateur mais par des images qui les synthétisent. Au cours des interrogatoires Nabu utilise le verbe *tocar*, un verbe qui est employé depuis le début du roman et dont le sens doit être déduit à partir du contexte. Dans le premier chapitre, les habitants de Hualacato ont cessé de jouer pour mieux entendre les bruits des percussionnistes qui approchent du village. Le contexte permet de déduire que *dejar de tocar* peut vouloir dire *dejar de trabajar*, faire la grève, car les percussionnistes crient : *A tocar, a tocar*. Mais dans d'autres contextes *tocar* signifie *golpear*, *herir* ou *violar* - si le sujet du verbe est Nabu - *decir*, *pensar*, ou *hacer*, dont l'extrême transitivité rend possible l'actualisation de signifiés différents. Le lecteur ne sait pas de quoi la victime est accusée lorsque Nabu utilise le verbe *tocar*. Mais la couleur politique que Nabu vise dans ses accusations est rendue visible par les taches qui colorent le corps de Cholo lorsqu'il se laisse envahir par la peur. La peur elle-même apparaît comme une odeur que Nabu est habitué à reconnaître :

> *"En la oscuridad más plena, rojo del todo al borde de la asfixia está latiendo el bicho, difundiendo su color y su olor y sus bordes de asfixia. La presencia tiñendo las espaldas de los Aballay. Cada uno en su cama con las manchas rojas en la espalda, difundiéndose, tapándoles los pulmones, esforzándose para llegar a la nariz y a la boca, ya salpicadas de puntitos rojos, de falta de aire." p. 39*
>
> *......"Tomó la linterna desganado para hacer la inspección nocturna antes de*

acostarse, abrió la puerta de vidrio y olió la tufarada, la presencia. (...)"
"Su miedo me molesta - llegaron claras las palabras de Nabu traspasando la luz de la linterna -. Trate de disimularlo un poco para que haya silencio y podamos dormir todos. Esta casa apesta de su miedo."p. 49

La mort de Cholo sera le dernier palier de la descente avant le moment où se produit la libération de Hualacato. Le monologue intérieur que Moyano a utilisé pour décrire l'agonie du personnage souligne le résultat du processus d'intériorisation de la culpabilité, produit de la soumission totale des plus faibles aux régimes dictatoriaux. Tué par Nabu parce que le désir le pousse à rejoindre sa femme et que pour le faire il doit traverser la zone interdite, avant de mourir il fait un retour en enfance et retrouve d'autres transgressions et d'autres punitions. Ses derniers mots d'excuse c'est à Aballay qu'il imagine les adresser et non à Nabu. Coupable de mourir, d'avoir désiré, d'oublier les signes que la famille a inventé à l'insu de Nabu pour pouvoir communiquer, Cholo est redevenu un enfant et son innocence ou sa culpabilité dépendent du jugement du père :

"Y yo tampoco estoy, me he perdido ; me olvido de los signos, se han perdido y Ud. tanto que me pidió que los guardara. Procure recordar lo que Ud. ha guardado en su cabeza ; eso no puede perderse, es de todos ; acuérdese que Ud. es el libro. El libro se me cayó en la lluvia ; se borraron las letras. Tendrá que repetirme otra vez todo, ya no me acuerdo para qué eran las palabras. Yo no he robado el libro. Se me cayó en el barro, se lo llevó la lluvia. p. 138.

A partir du chapitre XIII, ***El vuelo del tigre*** s'aventure dans le domaine du réel merveilleux. Proche de deux personnages de *El reino de este mundo* de Carpentier - Mackandal et Ti Noël - le vieil Aballay est l'axe des trois derniers chapitres du roman. A travers tout le récit Moyano a marqué la différence entre le grand-père et les autres membres de la famille. C'est lui qui réagit le premier contre la domination de Nabu en proposant un langage fait de gestes, de regards et de petits coups qui leur permet de briser l'isolement auquel ils ont été contraints et faire le premier pas vers la libération ; et lorsque Nabu, en tigre expérimenté, perçoit dans la maison les émanations de la peur et s'approche du lit d'Aballay, il sait que ce n'est pas lui que les dégage. Torturé à deux

reprises, Aballay est finalement expulsé de la maison familiale et doit vivre dans le jardin *"de sobrevivencias vegetales y de la comida que algunas veces caía de los respiraderos" p. 139.* Mais la solitude et l'exil, loin de miner sa résistance l'aident à trouver la solution pour se débarrasser de Nabu.

Le genre de solution choisi par Aballay se trouve déjà préfiguré dans le corps même du vieillard et dans les rapports qu'il entretient avec la chatte. A la suite d'un accident, il a perdu une jambe mais il a mal à cette jambe absente comme il a mal à la liberté qui lui manque. Combler le vide avec le désir de liberté pour que ce désir puisse devenir projet et puis réalité est la tâche qu'il s'impose. Dans sa guerre personnelle contre le *Percusionista* il est aidé par Belinda, la chatte. Le regard de Belinda ouvre et ferme l'histoire de l'intrusion de Nabu dans la vie des Aballay. Silencieuse et rusée, Belinda semble provoquer la mutinerie des chats pour perturber le sommeil de Nabu. Elle est dans le récit l'objectivation de l'attitude et du regard de son maître tout comme les chats des contes merveilleux sont l'objectivation des pouvoirs mystérieux de la sorcière. Le chien borgne de Nabu s'oppose à l'image de Belinda pour traduire, peut-être, une vision limitée et mesquine de la richesse du réel. Cette richesse, Aballay la trouve dans la nature et dans l'exemple des oiseaux. Mais étant donné que la trame de l'allégorie devient beaucoup plus complexe dans ce dernier trajet du roman et qu'elle admet plusieurs interprétations, les oiseaux chargés de transporter Nabu loin de Hualacato peuvent avoir de significations différentes. Le récit lui-même semblerait en suggérer une en particulier. Moyano joue avec la locution *tener pajaritos en la cabeza,* (avoir des pensées peu importantes ou peu réalistes). Dès son arrivée, Nabu annonce son intention de débarrasser les Aballay des "oiseaux" qu'ils ont dans la tête. Il insiste sur cette idée au moment où il brûle les livres de la famille :

> *"- Ni siquiera me he fijado en los títulos - dijo Nabu prendiendo el fósforo -. Lo que aquí está quemándose para bien de ustedes, son ilusiones. Pajaritos." p. 83*

L'expression revient à propos de la situation des enfants, obligés d'apprendre par coeur les leçons de Nabu sur les grands rédempteurs de

l'Histoire : *Difíciles las memorizaciones, los conceptos, la jerga de la verdad sin pajaritos.* p. 107. Et lorsque les oiseaux s'envolent emportant Nabu avec eux , Aballay essaie de lui dire que *esos son los pajaritos que tenían en la cabeza p. 161.* Les oiseaux ont donc une valeur double dans le récit : ils représentent la pensée libératrice, celle qui suscitée par la lecture des livres brûlés prend racine dans les désirs de tous, mais à partir de l'expérience d'Aballay, les oiseaux sont également la réflexion qui s'appuie sur un ordre naturel fournisseur de merveilles où les hommes peuvent lire également des réponses à leur besoin de liberté. Dans ***Tres golpes de timbal***, Moyano poursuivra l'exploration de cette théorie et des formes littéraires par lesquelles elle s'exprime.

Ecrit pendant les années les plus difficiles de la dictature militaire ***El vuelo del tigre*** résume l'indignation de Moyano face à la situation du pays et ses espoirs de voir la dictature s'écrouler sous la pression populaire. La tâche que s'impose Aballay ne fait que traduire de manière allégorique la tâche que s'est imposé l'auteur : penser à la libération, chercher un espoir. Pour le dire il a forgé un personnage porteur de toutes les valeurs d'une tradition et d'une culture, et par conséquent d'une identité, qu'il revendiquera désormais. En effet, ce n'est pas par hasard que l'auteur a choisi le nom Aballay pour le personnage qui incarne le défi à la dictature militaire. L'historien Felix Luna, descendant d'une des plus anciennes familles de La Rioja rapporte une anecdote de l'époque de la colonisation qui fournit la explication du choix de Moyano :

> *"En el Noroeste, los indios, más mansos y laboriosos, consiguieron sobrevivir en enclaves propios - los laguneros sanjuaninos y pobladores de los valles riojanos y catamarqueños - con su propia organización ancestral. En La Rioja todavía se recuerda el caso de aquel Salvador Aballay, mandón de los vichigastas, que se fue a pie a reclamar justicia a la audiencia de Charcas porque su encomendero, Don Felipe de Luna y Cárdenas, quería transferir su encomienda a un hijo natural. Cuando el indio le ganó el pleito, mi antepasado - dicen - murió de rabia. Los pobladores de esos enclaves serían, andando el tiempo, los proveedores de material humano a los caudillos de las montoneras."*(12)

Dans l'imaginaire de Moyano, Aballay hérite de deux traditions de lutte : la résistance rusée du chef indien qui obtint la liberté de sa communauté en se servant des lois des colonisateurs et la farouche opposition de la *montonera* aux prétentions du gouvernement central. Lorsque tout Hualacato se soulève à l'unisson pour chasser de chaque foyer le tortionnaire de service, Aballay trouve sa propre façon de se libérer. Ce sont les *papirolas* - les figures en papier faites sous la contrainte - qui donnent au vieillard l'idée de fabriquer de menottes afin d'immobiliser Nabu et le livrer aux oiseaux. La solution trouvée par l'Aballay de l'anecdote rapportée par Luna est l'antécédent de celle trouvée par son descendant imaginaire.

Avec ***El trino del diablo*** et ***El vuelo del tigre*** Moyano a brossé le tableau de la société argentine soumise à un Etat militaire progressivement plus cruel et puissant et confrontée à la peur, la censure, la prison et la disparition de personnes. Il a aussi fait le tour des problèmes de La Rioja : le sous-développement, le métissage de sa population objet de mépris de la part de la société "blanche" du pays, la *folclorización* qui consiste à percevoir seulement la couleur locale et à oublier les sources historiques de la culture populaire, la repression militaire s'ajoutant aux maux chroniques de la région et de ce fait doublement douloureuse. Avec les deux romans que nous allons analyser, l'auteur abordera ces mêmes problèmes, ceux du pays en général et ceux du Nord-Ouest en particulier, depuis la perspective d'une autre conséquence de la répression : l'exil extérieur.

Mais avant de le faire, nous essaierons d'examiner le traitement d'un sujet à peine frôlé par les narrateurs argentins avant les années de la répression, peut-être parce que la réalité dont il s'inspire, quoique déjà présente dans la vie politique du pays, n'avait pas encore pris l'ampleur et la fréquence qu'elle a eues par la suite. Nous parlons du traitement littéraire du problème de la torture. A partir de 1974, Moyano ne cessera de revenir sur ce sujet et même dans son dernier roman, écrit plus de dix ans après son départ de l'Argentine, les images de la torture hantent un monde imaginaire pourtant beaucoup plus lumineux que celui des deux romans précédents. Nous allons suivre d'évolution des formes choisies par

l'auteur pour parler d'une réalité qui l'a visiblement marqué et qui par ailleurs constitue un véritable défi dans le cas d'un narrateur habitué "a jouer en sourdine". Dans le but de ne pas avoir à revenir sur le même sujet au mopment de parler de deux romans suivants, l'analyse dépassera le cadre des récits dont nous venons de nous occuper.

Les scènes de torture de ***El vuelo de tigre*** ne sont pas les premières dans les récits de Moyano. Déjà dans une des nouvelles qui font partie de ***El estuche del cocodrilo*** - *El poder, la gloria, etc...*, - le sujet avait été abordé en évitant les formes d'un réalisme qui se bornerait à enregistrer et à reproduire les données de la réalité extérieure.

L'absurde tragique de l'Etat policier est montré dans cette nouvelle du point de vue du protagoniste qui est aussi le narrateur de l'histoire, le typique anti-héros de Moyano, un homme ordinaire, assez naïf et aussi désarmé que Joseph K. face à une société où tous les points de repère habituels se confondent ou disparaissent. Un épisode banal - sa participation à une messe demandée par un groupe de voisins afin de prier pour les pauvres - marque le début d'un cauchemar qui projettera le personnage dans un monde régi par des lois impénétrables. L'homme est arrêté, torturé et finalement restitué à ses parents et amis, lesquels à partir de ce moment feront partie d'un contexte où tout devient signe de danger potentiel. Incapable de pénétrer l'épais brouillard qui le sépare de la compréhension des faits et, pire encore, incapable d'établir les différences entre l'innocence et la culpabilité, l'homme recherche vainement auprès des autres une réponse. Mais les amis d'autrefois ne sont plus ceux qu'ils étaient parce que l'expérience de la torture et de la peur, en brouillant la conscience de l'identité propre, a effacé les repères qui permettent de reconaître celle de l'autre.

La nouvelle renvoie visiblement à l'ambiance des oeuvres de Kafka et en particulier au *Procès* aussi bien par la coïncidence de certains procédés littéraires utilisés que par l'attitude des personnages qui sont au centre des deux récits. En effet, aussi bien l'un que l'autre finissent par renoncer à la lutte ou à la compréhension et par accepter la mort. Dans le cas du personnage de *El poder, la gloria, etc.*, la mort est représentée par l'isolement définitif, c'est la fuite vers l'intérieur de

lui-même parce que les hommes en uniforme ont occupé tout le monde extérieur :

> *"Y si lo digo sin convicción, es necesario decirlo aunque todavía nos queden amigos como Martín y Jorge. Pero todos son tan ambiguos o inseguros como yo. Todos tienen detalles sospechosos en la ropa. Por eso hoy, después de visitarlos otra vez, resolví quedarme solo para lo que venga. Las opiniones que ellos me dieron sobre mis temores pueden sintetizarse así: que tus actitudes futuras sean para bien y no para mal; la caída puede ser salvación ; palabra y piedra suelta no tienen vuelta; más vale prisión en mano que libertad volando; hacete amigo del juez; después de todo, nadie puede ir más allá de su propia saciedad; coraje, escapemos; lo importante es seguir viviendo, etc.*
> *"Estos son los pensamientos fundamentales que debo retener como integrante de la mayoría silenciosa. Imposible huir. Imposible salir de aquí. Se dice que en todas partes es lo mismo y que el mundo está lleno de hombres en uniforme. Ellos tienen la razón, la verdad, el camino, el poder, la gloria, etc.* ('13) *p.101*

Le discours des autres apparaît dans le texte comme une série de clichés d'un prétendu bon sens derrière lequel se cache en réalité le conformisme et la lâcheté. L'ensemble de proverbes, conseils et citations que Moyano rapporte à la fin de la nouvelle pourraient se synthétiser dans le traditionnel conseil argentin : *no te metás*, que certains essayistes des années soixante ont considéré comme l'expression du comportement typique d'un vaste secteur de la classe moyenne argentine issue de l'immigration et réfractaire à tout engagement politique ou idéologique.

Parmi des proverbes modifiés ironiquement par le narrateur tel que *más vale pájaro en mano que cien volando*, apparaît également un vers de *Martín Fierro* : *hacete amigo del juez*, la recomandation de Vizcacha au deuxième fils de Martín Fierro. La liste de conseils que le vieil homme donne à son protégé impliquent dans la vie du gaucho poursuivi et marginalisé l'acceptation des règles du jeu de ceux qui commandent et une pédagogie de l'opportunisme et de la mesquinerie. Une fois intégrée l'inéluctabilité d'un pouvoir sans limites, le marginal développe des stratégies de survie qui l'éloignent de ses semblables : Vizcacha meurt entouré de chiens et non d'êtres humains.

La platitude spirituelle des conseils que le personnage de la nouvelle reçoit de ses amis vise un effet de contraste car ce fragment du

texte suit immédiatement le segment narratif consacré à la description de la torture.

La première remarque à faire concernant cette description est que le mot *tortura* n'apparaît jamais, de la même manière qu'est evitée l'allusion directe à la persécution des chrétiens tiers-mondistes de La Rioja ou à la situation politique argentine en général dont Moyano s'est certainement inspiré. Le mot torture est remplacé par *actos ejecutados en las distintas secciones de la prisión.* Le narrateur établit une liste d'activités de chaque section et l'énumération est faite dans un style froid et technique. Les différentes étapes du séjour en prison depuis l'entrée du détenu, l'interrogatoire, la torture physique et morale, jusqu'aux intimidations préalables à la mise en liberté, s'échelonnent en cinq sections : *Anatómica, Cultura Física, Material, Adoctrinamiento* et *Psicología.*

La vérification d'identité et les premiers moments en prison correspondent à la section *Anatómica* et sont décrits comme l'entrée d'un malade dans un hôpital où il sera soumis à une série d'analyses et de tests en vue probablement d'une intervention chirurgicale. La vérification d'identité devient alors une première perte d'identité car l'homme a déjà été classé parmi les malades, il a perdu la maîtrise de lui-même et doit subir au lieu d'agir. Viennent ensuite l'interrogatoire et la torture physique appelés ironiquement *Cultura Física* et *Material.* Pour marquer l'accroissement de la violence et la progressive deshumanisation et des tortionnaires et du torturé, Moyano utilise un vocabulaire propre aux expériences scientifiques ou à des métiers manuels divers : *"resistencia óptica a los destellos, resistencia ósea a la tracción cefálica, resistencia al cuchillo, a la gubia, al tridente, a las llaves de fuerza baco, de varilla, de cadena, de pico de loro..." p. 108*

Dans la troisième section est testée le résistance de l'individu à tout ce qui peut blesser, émouvoir ou fragiliser un homme. Ce que Moyano appelle ironiquement *Material* n'est en réalité que le test permettant d'apprécier l'étoffe de la personnalité de chacun et la possiblité de faire de l'individu un robot insensible à la douleur, la maladie, l'amour, l'amitié, la loyauté. Une fois persuadés que l'homme n'offre plus aucune

résistance, les tortionnaires passeront à la dernière étape : *Adoctrinamiento* et *Psicología*. Dans ces sections aura lieu la violation du psychisme de la victime, l'inversion des valeurs que cela suppose et l'intégration des nouvelles règles qu'elle devra accepter pour survivre. Les tortionnaires se sont finalement substitués à Dieu. Ils jugent, écoutent la confession du prisonnier, le ramènent dans le droit chemin et lui donnent l'absolution :

"Psicología :

> *(Donde me detectaron y clasificaron los siguientes complejos : de igualdad, de fraternidad, de evolución, de regresión, de comunión, de comunicación ; de justicia, de sentido común, de hambre ; de paraísos perdidos, de presente, de futuro ; de paraísos futuros, presentes o perdidos, etc. Los psicólogos policiales me hicieron tomar pastillas contra los deseos, entre ellos, los de salir, entrar, comprender, justificar, analizar, pensar, cooperar, disimular, volver, usucapir, y en general, todos los terminados en ar, er o ir. Propósito de enmienda y evitar las ocasiones próximas de pecado, amén)." p. 109*

Dans ce dernier fragment se trouve déjà en germe la technique employée ultérieurement pour le traitement de l'une des deux scènes de torture de ***El vuelo del tigre*** travaillée sur la base de l'alternance de toutes les formes verbales du passé. Dans le texte que nous venons de citer, la torture est présentée comme un processus d'anéantissement du désir et de la volonté. Les infinitifs en *ar*, *er* et *ir*, tous les infinitifs donc de la langue espagnole impliquent toutes les possibilités de la vie de l'homme. En les supprimant par la privation du désir, l'homme est reduit à l'état de chose, d'objet manipulable.

Du nombre indéfini d'actions possibles indiquées par les infinitifs, on passe dans la scène équivalente de ***El vuelo del tigre***, à la polysémie du verbe *tocar*.

Lorsque Cholo est soumis à l'interrogatoire de Nabu, la multiplicité des sens possibles de *tocar* traduit l'ensemble des accusations portées contre lui. L'accusé doit répondre en acceptant d'emblée le mot que lui

impose son tortionnaire. Mais étant donné que *tocar* n'est pas univoque et que son sens fluctue sans cesse, ce sont tous les actes possibles du passé de Cholo qu'on remet en question. La première phrase de l'accusé, où le passé simple traduit la précision qu'il essaie de donner à sa réponse: *"Yo no toqué esas cosas"*, est immédiatement relativisée par Nabu, érigé en maître de la mémoire et des formes verbales exprimant le passé et de ce fait capable d'entraîner sa victime dans un labyrinthe des temps bâti pour sa perte :

> *"Coca en la cocina pelando papas y en la otra pieza está Nabu interrogando a su marido. Yo no toqué esas cosas, dice Cholo. Vamos a ponernos de acuerdo con el tiempo, porque estamos hablando de tiempos distintos. No las tocaste* ***cuándo****. Ya sé que antes de tocarlas no las habías tocado. Así es muy fácil decir yo no toqué. Yo pregunto* ***después****, después que las tocaste te pregunto, y en ese caso es una falsedad decir yo no toqué. Porque tocaste y aquí están las fechas. Ud bien sabe que yo no toqué, esas son todas invenciones, yo no toqué, yo no tocaba. Así que no tocabas pero ibas a tocar. ¿Habías de tocar o ya habías tocado? ¿Hubiste de tocar o habiendo tocado ya tocabas? Porque entonces hubiste de tocar o habrías de tocar habiendo lo que hubo. ¿No es verdad? Yo, señor, no comprendo."*p. 19.

A partir de ce moment, la multiplicité des sens de *tocar*, conjugué à toutes les formes du passé et aux deux premières personnes du singulier-*je* de l'accusé et *tu* de l'accusateur - cède la place à l'auxiliaire *haber* qui privé d'un participe porteur de sens devient forme pure dans le vertige du temps. L'absurde de la situation, le non-sens de l'interrogatoire et de la torture sont rendus par la langue, elle même privée de sens :

> *"¿Hubo de haber habido o había de haber habiendo habido? Entonces no hubiste pero hubieras habido ¿ nok? ¿Hubiste lo que hubo o habías de haber lo que ya había?" p. 20.*

Moyano réussit l'intensification du climat de la scène - qui est entièrement dépourvue de commentaires - par la manipulation de l'auxiliaire. Au fur et à mesure que le temps passe, les questions de Nabu deviennent de plus en plus inintelligibles. L'étymologie du mot torture, dérivé de *torquere* ou *torcere* (tordre) devient évidente dans le discours de Nabu : il tord les mots comme la torture brise le corps et Cholo n'a pour répondre qu'une parole déchirée, des quasi onomatopées qui traduisent la douleur :

*"¿Haste hubido? ¿Huste? ¿Histe? ¿Habiste hubido? ¿Habreste habido hayendo? No, yo no hi, yo no hu..."*p. 20.

La technique qui consiste à raconter la scène de l'interrogatoire par l'intermédiaire de formes verbales progressivement dégradées, vise à rendre l'horreur de la torture qui est dite métaphoriquement par la désagrégation du langage. Le tortionnaire et le torturé, l'un de par sa cruauté et l'autre par l'étendue de sa souffrance, entrent dans une réalité où les mots ont perdu leur sens. D'autre part, la torture est présentée comme la dernière violation du droit à la parole. Le critique argentin Adolfo Prieto[14]a souligné la portée de la démarche du répresseur qui en supprimant ce droit supprime à la fois le droit à se servir de l'instrument majeur d'approche du réel - "*las cosas entran en lo real buscando las palabras*" dit Aballay - et de celui d'appartenir à une communauté.

Nous avons rencontré dans les textes de la nouvelle et du roman une certaine image de la torture où le tortionnaire réussit la tâche qui lui a été confiée : confondre la victime, anéantir ses désirs, son identité et ses possibilités de communication avec les autres et, par conséquent, s'assurer de la passivité sociale du sujet, prisonnier de l'apathie et de l'isolement. Dans le chapitre XII de ***El vuelo del tigre*** la situation est présentée à partir d'une perspective différente. Il s'agit d'ailleurs de la séquence narrative la plus longue consacrée par Moyano au traitement du sujet.

Les antécédents des procédés utilisés ici se trouvent également dans le récit publié en 1974. Au début de la nouvelle le prisonnier était présenté comme un malade qui doit être hospitalisé, probablement pour subir une sorte d'intervention chirurgicale. De même, la torture d'Aballay est racontée comme s'il s'agissait d'une opération, mais entre l'événement et le discours qui le rapporte Moyano a introduit plusieurs filtres. En outre, le moment même de la torture est absent du texte. Le récit direct ou moins allégorique s'arrête quand Nabu s'apprête à commencer et se poursuit lorsque il a déjà terminé.

Les raisons de l'interrogatoire sont maintenant bien précises : Kico a volé la photo de la tante Avelina pour effacer ce qui représenterait pour Nabu une preuve de l'implication de la famille dans des activités subversives. Le vol, d'abord passé inaperçu, est découvert un jour et Aballay est torturé pour connaître le nom du coupable. La situation est d'emblée différente bien que les méthodes de Nabu restent les mêmes. Le protagoniste de la nouvelle et Cholo ne comprenaient pas pourquoi ils étaient torturés, Aballay a en revanche un renseignement à cacher et il sait que le tortionnaire essaiera de le lui arracher.

La version des événements est donnée par Aballay lui-même et rapportée par un narrateur étranger à l'histoire : un je narrant parle donc d'un je narré par l'intermédiaire d'un narrateur lui-même destinataire de l'histoire racontée par Aballay. A cet éloignement de personne s'ajoute l'éloignement temporel car l'histoire est racontée à une époque ultérieure à celle des événements, comme s'il s'agissait d'un film muet (éloignement spatial et émotionnel réussi en même temps par l'humour) et en remplaçant les personnages et les situations par d'autres qui répètent les rapports propres à la fiction du roman (éloignement allégorique).

D'autre part, le scénario du film n'est qu'une des versions des faits. La deuxième - rapportée également par le narrateur qui transcrit les paroles d'Aballay - prend la forme d'un conte populaire ou d'une fable racontant l'historie d'un grand-père esquimau qui sort tout nu de son igloo pour se laisser dévorer par les ours. Le conte est bien évidemment une nouvelle allégorie n'ayant à première vue aucun rapport avec le sujet du film. Les deux allégories, chacune avec sa signification particulière, convergent à la fin pour structurer le sens du segment narratif dont le chapitre XII est constitué. Nous avons donc trois plans narratifs : un récit principal ou premier, celui de la fiction romanesque, et deux récits secondaires, le film et le conte :

> *"El viejo, según su ánimo, usaba dos versiones: o se ponía a hablar de los esquimales, o bien contaba una película"p. 123.*

La fonction du film est de recréer l'ambiance et de décrire les gestes des personnages par les commentaires du spectateur qui parvient lentement à la compréhension des faits. Aballay est en réalité dédoublé : il joue dans le film le rôle du patient et il est à la fois le spectateur de ce même film. En tant que spectateur éloigné du temps où les événements se sont produits il trouve le sujet confus, les gestes des personnages ambigus et la mise en scène gratuitement compliquée. Sa réflexion: "*Son cosas del cine que para poder contar la historia se aparta muchas veces de la lógica*", nous ramène à ce qu'Aballay - et Moyano au travers de son personnage - dit sur la possibilité de revivre les images de l'horreur tout en essayant de les éloigner de la mémoire et de les déplacer vers des réalités moins sensibles que la chair. Il s'agit toujours d'une mise en garde adressée aux destinataires - aussi bien auditeurs que lecteurs - du récit d'Aballay pour qu'ils cherchent derrière l'allégorie les référents historiques.

Le véritable protagoniste du film est Nabu. La caméra le suit constamment dans son rôle de médecin, apprenti de médecin ou malade d'un asile d'aliénés déguisé en médecin selon les cas et d'après la fluctuation du point de vue du spectateur qui ne sait pas ou feint de ne pas savoir de qui et de quoi il s'agit.

Il est nécessaire de souligner que ce chapitre constitue une exception dans le traitement du personnage du tortionnaire qui apparaît dans plusieurs récits de Moyano. Dans *El poder, la gloria, etc...*, l'utilisation de la troisième personne du pluriel - "*me diagnosticaron*", "*me dieron*" - vise l'ensemble de l'institution policière et à aucun moment le narrateur ne précise le nombre ni l'aspect des hommes qui le torturent. Seuls les bruits traduisent dans ***El trino del diablo*** (première version) l'existence de la torture et les tortionnaires entraînés par la musique du violon de Triclinio constituent une masse indifférenciée. Nabu n'est qu'une voix pressante dans l'interrogatoire de Cholo et finalement dans ***Tres Golpes de Timbal***, les tortionnaires portent des noms de chiffres - probablement en souvenir du romancier Haroldo Conti dont le roman *Mascaro* met en scène des tortionnaires appelés *Uno, Dos, Tres, etc.*- et là aussi ils ne sont que des voix qui questionnent ou commentent. C'est par

conséquent dans ce chapitre de ***El vuelo del tigre*** que l'image physique du tortionnaire, présenté auparavant comme une ombre ou une fonction à l'état pur, prend une certaine épaisseur de personnage mais de personnage caricatural. Ombre, fonction ou caricature, les tortionnaires de Moyano sont séparés de leurs référents du monde non-fictif par une distance beaucoup plus importante que celle existante entre les autres personnages et leurs référents. L'impossibilité d'imaginer les personnes qui s'acquittent de pareille tâche et la volonté de dégrader le personnage littéraire, tout comme le tortionnaire dégrade l'humanité, sont presque certainement à la base de la démarche littéraire de Moyano. L'inachevé de l'humain des tortionnaires et des assassins se concrétise dans le nom d'un personnage de ***Tres golpes de timbal*** : Sietemesino, celui qui est né avant de compléter son évolution, qui n'est pas achevé et donc pas apte à faire partie du monde.

Dans le cas de Nabu, Moyano fait remarquer la couleur du visage. Il est rouge et cette couleur traduit la colère. Les gestes du personnage retiennent l'attention du spectateur fictif du récit d'Aballay. Le dynamisme du double de Nabu dans le film contraste avec la quasi-immobilité du malade et de ceux qui attendent à côté de la porte les résultats de l'intervention. Il va et vient, tape fébrilement à la machine, ouvre les portes et les fenêtres, prend le pouls du patient, fouille dans la chambre du vieux, renverse, casse, étripe, jette et met le feu aux affaires du vieillard qu'il vient "d'opérer". L'accélération du récit, qui rappelle le rythme des films muets, s'appuie sur l'accumulation des verbes indiquant presque tous une activité destructrice. Comme une réponse par delà le roman lui-même, cette activité débordante menant à la destruction de tous les objets qui font partie de la vie quotidienne d'un homme - vieux souvenirs, livres, vêtements, papiers d'identité -, a son antithèse dans ***Tres golpes de timbal***, où une communauté est vouée à la construction et à la création pour perpétuer la mémoire d'un peuple et la léguer aux générations futures.

La fonction testimoniale du narrateur est limitée par sa qualité de spectateur d'un film muet. Il ne peut s'appuyer que sur des images pour déceler la raison des agissements des personnages sans en arriver à percer sa véritable signification :

"Entonces uno se da cuenta de que no es un cirujano totalmente, y está furioso por algo que le ha hecho el viejo. Uno no sabe, ha llegado tarde con la película empezada y es como si lo odiara por algo que ha hecho el operado; uno empieza a sospechar quién es aquí el enfermo y de pronto se da cuenta. Pero, claro, el que hace de cirujano en realidad es un enfermo que se disfrazó de médico para vengarse de algo. El verdadero médico puede ser el viejo, y los que tejen son sus ayudantes. El enfermo que se apoderó del manicomio donde antes tejía como enfermo y se desquita operando a su médico y haciendo tejer a sus ayudantes. Tejan, canallas, como yo tejía antes."p.127.

Le spectateur du film devra se contenter de cette explication personnelle et apparemment insuffisante de l'explosion de colère à laquelle il assiste, attribuée à la folie du personnage : clin d'oeil de l'auteur qui par là vise le caractère foncièrement pathologique des tortionnaires non fictifs. Mais le lecteur du roman peut trouver l'explication de cette colère dans le conte qui précède le récit du film avec l'histoire du grand-père esquimau qui se fait dévorer par un ours blanc car il doit céder sa place et sa part de nourriture à l'enfant qui vient de naître. Le procédé, employé déjà dans le premier roman de Moyano revient dans ***El vuelo del tigre*** mais ici, le conte fait plus qu'annoncer les événements du récit principal : il est porteur de la morale de l'histoire. Moyano insiste sur une idée qui sera de plus en plus développée à partir de ce roman : à l'histoire officielle écrite par les vainqueurs s'oppose la version d'une expérience vécue transmise de génération en génération par les victimes. A la fois fruits de la mémoire et de l'imagination, les contes, les légendes et les chansons assurent la permanence d'une vérité attendant de se faire entendre :

"El abuelo esquimal ve acercarse al oso y cerrando los ojos se entrega a su costumbre; el oso comerá hasta hartarse y quedará cansado, apenas podrá andar en medio de la nieve o del hielo de tan lleno, caminará torpemente hasta que lo sientan los otros esquimales. Ellos ya saben que acaba de comerse al abuelo esquimal, por eso está pesado y torpe y no puede defenderse. Entonces lo persiguen, no puede correr el oso, llegan los esquimales y lo matan, ahora tienen comida para muchos días ; son costumbres ; al esquimalcito no le faltará comida ahora, crecerá fuerte el esquimalcito con tanta carne gorda aprendiendo a matar osos, y mucha ropa para el esquimalcito con la piel del oso que murió por su costumbre" p. 125.

L'opposition victime-bourreau représentée par Aballay et Nabu, trouve sa correspondance dans le rapport patient-faux médecin du film et grand-père-ours blanc du conte. Mais si la situation est la même, les motivations de chacun des antagonistes sont seulement explicitées dans le conte et à partir de celui-ci elles se projettent sur le récit principal. Le grand-père se laisse manger par l'ours non pas seulement parce que les règles de la communauté le lui imposent : son acte revêt le caractère d'un sacrifice consenti pour assurer la survie de sa descendance. Sauver le nouveau-né de la famine, dans le parallélisme du conte et du roman, équivaut à sauver Kico de la mort que Nabu lui prépare. Nourri de la défaite du tortionnaire face au silence du vieillard, le jeune homme apprendra a combattre tous les Nabu à venir. C'est donc dans la résistance d'Aballay que se trouve l'explication de la colère du faux-médecin, reflet de la colère de Nabu dans la situation du récit premier. C'est un aveu d'impuissance qui préfigure le dénouement du roman.

La quête de valeurs qui caractérise la démarche de Moyano et qui est un facteur dynamique de l'évolution de son oeuvre a impliqué un changement dans la vision de la torture, particulièrement visible dans cette scène de ***El vuelo del tigre*** et dans ***Tres golpes de timbal***, avec la parenthèse de ***Libro de navíos y borrascas***. L'acte de torture continue à être le lieu privilégié du non-sens, c'est pourquoi il n'apparaît pas directement dans le chapitre XII où tout est recherche de sens, symboliquement exprimée par la démarche du spectateur face aux images du film. Le seul sens possible, semble dire le personnage d'Aballay, se trouve dans l'attitude de l'homme confronté à la torture, c'est celui qu'il pourra lui donner dans l'exercice d'une liberté intérieure jamais tout à fait confisquée. Le tortionnaire peut s'emparer des mots, anéantir le langage de sa victime en tant qu'instrument de contestation ou lien entre les membres de la communauté, mas il ne pourra en revanche vaincre un silence qui est devenu le langage de la résistance.

Aballay n'est pas seulement l'héritier d'une tradition de luttes indiennes et métisses. Il est aussi dans la littérature de Moyano un prolongement du grand-père qui apparaît dans l'une des premières nouvelles de notre auteur. Dans *Los mil días*, un récit de ***La lombriz***, le grand-père

sort du coffre les ressources nécessaires pour assurer la survie de ses filles et petits-fils ; et dans *Para que no entre la muerte*, un récit appartenant à ***El estuche del cocodrilo***, un autre grand-père avant de mourir construit avec les déchets charriés par une rivière la maison qui protégera les siens des dangers de l'inondation.

Tous les vieillards des récits de Moyano possèdent une force spirituelle qui est le contre-poids de leur fragilité physique. Ils puisent leur énergie dans la nature avec laquelle ils entretiennent des liens secrets comme ceux qui relient Aballay aux oiseaux. Pour l'enfant qui grandit à côté de ces grand-pères, ils représentent un pont entre le présent menacé par la découverte de l'interruption, prologue de la découverte de la mort, et le passé où se perdent les origines. De ce fait le vieillard devient le résumé de toutes les vies antérieures et donc d'une sorte d'éternité à rebours dont seul le grand-père connaît le secret. Le coffre que Moyano place à côté de ce type de personnage symbolise la mémoire des origines et le grand-père est son gardien. Dans ***Libro de navíos y borrascas***, l'evocation du coffre du grand-père immigré en Argentine intervient au moment où le petit-fils renouvelle l'expérience de l'exil. Ce que le coffre cache est l'expérience du grand-père mort sans avoir livré ses secrets ni laissé dans un journal de bord le témoignage de son aventure pour que le petit-fils ait déjà sa place dans la série de répétitions dont l'histoire des hommes est faite. La contiguïté du coffre et du vieillard conduit à leur fusion dans le dernier roman de Moyano : Ondulatorio devient lui-même un coffre que les tortionnaires doivent ouvrir.

Moyano consacre à Ondulatorio deux sous-chapitres des soixante dont ***Tres golpes de timbal*** est constitué : *Sueños profundos del Ondulatorio* - présentation du personnage - et *Caballito marino*, segment narratif où se trouve la scène de l'interrogatoire. *Uno*, *Dos*, *Tres* et *Cuatro* ouvrent le vieillard et le fouillent comme s'il s'agissait d'un coffre pour en extraire une chanson jugée subversive :

> *"El viejo, que normalmente tenía al canción en el pecho, cerca de las cuerdas vocales, lista para salir en cualquier momento, tragó saliva un par de veces hasta hacerla descender; la sintió bajar hasta los niveles dande guardaba sus recuerdos elegidos, Emebé y el caballito*

trotador, con los que se ensambló. Ranuras, espigas y lengüetas trabaron y engargolaron todo de tal manera que nadie hubiera podido separar las partes de ese armazón para diferenciar una canción de lo que era Emebé allá adentro y en esa trama, ni a Emebé del caballito. El Ondulatorio se cerró como la tapa de un cofre. El interrogador eligió, entre las herramientas desparramadas por la tarima, una llave de abrir viejos. La probó varias veces, seguro de que el cofre se abriría. Pero giraba en falso."[15] p. 81.

Si nous comparons cette dernière réélaboration littéraire d'une scène de torture aux versions précédentes nous pourrons percevoir sa double origine : la technique consistant à assimiler les instruments de torture à des outils destinés à travailler des matériaux divers provient de *El poder, la gloria, etc.* ; en revanche, Ondulatorio rappelle les caractéristiques d'Aballay et la situation des deux personnages est la même : le vieillard possède des informations compromettantes qui peuvent entraîner la mort d'autres personnes.

Les tortionnaires d'Ondulatorio videront le coffre de sa mémoire, sortiront les souvenirs des temps reculés, descendront aux niveaux de l'inconscient pour en extraire les phantasmes de la victime, s'empareront des désirs les plus secrets mais ils ne pourront pas lui arracher la chanson. Et si Aballay défend avec son silence la vie de son petit-fils, c'est-à-dire la continuité de son lignage, Ondulatorio va plus loin dans le sacrifice de sa propre vie : il connaît à peine ceux qui ont partagé avec lui le secret de la chanson mais il a compris que ses paroles sont le support d'une vérité et que seule la vérité chantée aux quatre vents peut empêcher qu'une autre communauté connaisse le sort de Lumbreras, la ville-fantôme. L'expérience de la torture a trouvé dans l'imaginaire de Moyano une dernière réparation : en lui donnant un sens chaque fois plus généreux, l'auteur tente de neutraliser l'absurde, le non-sens de la souffrance gratuite. Il tente également de réduire la passivité humiliante du torturé la transformant en stratégie de résistance : Ondulatorio se fait lui-même objet, avant que les tortionnaires aient réussi eux à le réduire à l'état d'objet, pour contrer leur volonté et les mettre en échec.

En ce qui concerne la forme, nous pouvons constater dans les quatre textes la permanence du filtrage des référents extra-littéraires et

l'absence de discours commentant ou qualifiant les scènes décrites. Tous les référents sont voilés par le biais de l'allégorie ou des successives allégories qui s'emboîtent les unes dans les autres. En revanche, l'impact émotionnel de la scène n'est pas filtré par des commentaires car aucun des quatre narrateurs n'intervient pour donner son avis ou exprimer ses sentiments vis-à-vis du bourreau ou de sa victime. Moyano laisse la réflexion à la charge du lecteur. C'est à lui de juger et de qualifier.

Ces caractéristiques sont inversées dans le premier roman de Moyano entièrement écrit en exil : ***Libro de Navíos y borrascas***, antérieur à ***Tres golpes de timbal***. Ici, l'allusion à la torture se place dans un cadre spatial et temporel beaucoup plus précis du moment que tout le roman n'évite pas les références directes au cadre historique. D'autre part, la focalisation ininterrompue sur le personnage central porte au premier plan du récit non seulement les événements dont il est protagoniste, témoin ou rapporteur concerné affectivement mais sa prise de position par rapport à ces événements. Dans le discours de Rolando, ne sont évités ni les jugements ni les commentaires sur les méthodes répressives des dictatures du Cône Sud. Le discours prend parfois un ton brutal lorsque le narrateur parle de la torture et du viol d'une jeune prisonnière politique. Le contenu événementiel est réduit à quelques lignes mais présenté sans chercher l'euphémisme, comme si la seule manière de parler de la torture lorsque le sujet ne passe pas à travers les filtres de l'allégorie, était de faire appel à l'explosion des sentiments :

> *"Pero Sandra, cuando la apuré para que me contara de su vida pueblerina para ver si me servía para la historia casi pergeñada salió con eso de las violaciones en la celda. No sólo la sordina, el violín mismo hay que tirar al agua. Y gritar o llorar, porque pelear no podemos, no servimos para eso, somos titiriteros, estimado público. Y yo hablando de unos amores entre una bahía y un barquito, queriendo inventarle a Sandra unos amores como Dios manda cuando la habían violado casi todos los carceleros.p. 194.*
>
> .....
>
> *"Y bueno, dice Sandra, el orgasmo del carcelero es preferible a la picana, qué querés que te diga. Es horrible pero cierto." p. 194*
>
> .....
>
> *"Necesito un trago que me aturda para salir del otro aturdimiento, yo no sé nada de picanas y vaginas. Es demasiado para mi violincito provinciano. Todo esto me invalida en forma y pensamiento. Me odio, no me gusta mi forma, me molestan los brazos y las piernas,*

preferiría reptar, me duele el pensamiento, me odio, soy horrible, quiero cambiar de cara, ser un hombre de verdad." p. 196.

L'appartenance de la victime à la même société, nationalité et, fondamentalement, à la même espèce que son tortionnaire soulève un autre problème qui transparaît dans le dernier fragment du texte cité. La preuve de l'existence d'une dimension de la cruauté et de la brutalité qui passait normalement inaperçue dans la vie quotidienne d'un pays se vantant d'être civilisé, fait basculer la conscience même de la propre humanité. Contaminé par les actes des tortionnaires, Rolando devient lui-même haïssable à ses propres yeux. Si nos semblables peuvent être des tortionnaires, où est la limite qui nous sépare d'eux? Dans ce texte Moyano aborde un autre effet de la torture, peut-être le plus permanent et le plus dangereux : le profond scepticisme qui peut s'emparer de la victime ou de ceux qui lui sont solidaires face à la nature de l'homme. Les mécanismes de compensation que nous avons signalés à propos des scènes protagonisées par Aballay et Ondulatorio n'existent pas dans ***Libro de navíos y borrascas.*** Dans un récit situé plus près de la limite entre le témoignage et la littérature, le envol libérateur de l'imagination remplit plus difficilement sa tâche.

Le roman de l'exil extérieur

La littérature argentine et l'exil extérieur

Avec ***Libro de navíos y borrascas***, l'auteur pousse plus loin sa réflexion sur les effets de la violence d'Etat en abordant une nouvelle situation d'exil. Les personnages de ***Libro de navíos y borrascas***, bannis pour des raisons politiques, entreprennent un voyage vers un pays étranger. Le bateau qui les conduit à Barcelone n'est qu'une demeure provisoire, un refuge pour évoquer le passé et imaginer l'avenir dans le pays d'accueil. Il s'agit donc de l'exil extérieur, un thème devenu

traditionnel dans la littérature latino-américaine du fait de la violence répressive dont les successives générations d'écrivains de ces pays ont été l'objet depuis le XIXe siècle.

En Argentine, la littérature est même née sous le signe de l'exil. Trente ans s'étaient à peine écoulés depuis l'indépendance du nouveau pays qu'une génération d'écrivains devait partir en exil. Ce groupe d'écrivains contraints de quitter leur patrie pour echapper à la dictature de Juan Manuel de Rosas a reçu le nom de *generación de los proscriptos* ou *generación de 1837.*

Sarmiento, Echeverría, Mármol, Alberdi, López trouvent asile dans des pays limitrophes - Chili, Uruguay, Brésil, Bolivie - mais ils effectuent de longs voyages pour observer, apprendre et se former dans les pays modèles : France, Angleterre, Etats-Unis. *Facundo* de Sarmiento, *Los cantos del peregrino* et *Amalia* de José Mármol, *La novia del hereje* de Vicente Fidel López, toutes des oeuvres fondatrices de la littérature argentine, ont été écrites à l'étranger. Elles sont, à la fois, des témoignages d'une expérience de vie particulièrement marquante et des instruments de la lutte politique qui aboutit au renversement du régime de Rosas.

Au XXe siècle, l'irruption du péronisme sur la scène politique argentine est à l'origine du départ de quelques écrivains. Le slogan *alpargatas sí, libros no,* scandé par les masses ouvrières de la *Plaza de Mayo,* va de pair avec toute une série de mesures - listes noires d'artistes censurés par le régime, décisions arbitraires et humiliantes prises à l'encontre de personnages prestigieux de la culture argentine tels que Borges, Enrique Banchs, Victoira Ocampo - qui poussent des écrivains comme Cortázar et Bianciotti à s'installer dans des pays étrangers. Le roman de Bianciotti, *La busca del jardín,* et quelques poèmes de *Razones de la cólera* de Cortázar reflètent les motifs du choix des deux auteurs et leur amertume face à la situation politique argentine devenue pour eux intolérable.

En 1966, la censure exercée par le gouvernement militaire d'Onganía dans le domaine de la culture et la violation de l'autonomie universitaire est à l'origine du départ de nombreux intellectuels et l'on commence à

parler de la "fuite des cerveaux", un sujet périodiquement évoqué dans les débats sur la culture nationale.

Dans les deux cas, l'exil résulte de décisions personnelles prises dans un contexte étouffant voire menaçant mais qui laisse encore des marges pour l'évaluation de la gravité des contraintes. L'exil n'est pas ici le seul moyen d'avoir la vie sauve ni une mesure du régime pour se débarrasser de ses opposants, situation qui a été en revanche celle des écrivains des années soixante-dix et de la *generación de los proscriptos* du XIXe siècle. En outre, tant en 1840 qu'en 1976, la contrainte de l'exil est partagée par un nombre important d'écrivains et cela aboutit à une conscience de groupe qui n'existe pas dans les cas où les départs sont le produit d'une décision individuelle ne s'inscrivant pas dans une volonté majoritaire.

Entre les textes des écrivains de l'époque de la dictature de Rosas et ceux des auteurs de notre époque, il existe des ressemblances fondées sur la spécificité de l'expérience de l'exil politique mais aussi, naturellement, des différences imposées par le moment historique où chacun de ces exils se produit. D'autre part, les mouvements littéraires qui encadrent les oeuvres issues de la même expérience conditionnent les formes choisies pour l'exprimer. Les *proscriptos* découvraient le romantisme européen et s'identifiaient aux héros de Byron ou de Chateaubriand. Juan Bautista Alberdi et Juan María Gutierrez à bord de *El Edén* lisaient fébrilement le *Voyage en Orient* et le *Childe Harold's Pilgrimage*.

L'influence de Byron est évidente dans *Los cantos del peregrino* de José Mármol, un émigré argentin installé à Rio de Janeiro. Mármol s'embarque en 1844 pour se rendre au Chili mais après soixante jours de navigation le bateau doit regagner le port à cause des tempêtes et de l'épuisement des vivres. L'aventure du Rumena, rebaptisé symboliquement *Fenix* par l'écrivain, a fourni les événements et les réflexions qui constituent la matière des douze *cantos* composant le poème, le plus long parmi ceux écrits à la même époque.

Si nous voulions trouver dans la littérature argentine un antécédent à ***Libro de navíos y borrascas***, ce pourrait être le poème de Mármol. Le cadre de l'histoire, constitué par le bateau et le paysage maritime environnant, la cohabitation forcée des voyageurs et la situation des deux protagonistes, l'un poète, l'autre musicien devenu écrivain, créent une parenté indéniable tout au moins en ce qui concerne le contexte du voyage. Dans *Los cantos del peregrino*, Mármol aborde à l'aide d'une grande variété de formes poétiques presque tous les aspects du thème de l'exil : l'évocation du paysage de la patrie perdue, le déchirement provoqué par la séparation d'avec les amis et la femme aimée, l'alternance de l'espoir du retour et de la peur de la mort en terre étrangère, la réflexion sur la condition du poète banni, la réaffirmation des idées qui ont entraîné l'exil et pour lesquelles d'autres hommes continuent à mourir ou à subir la prison. Ces éléments s'accompagnent d'autres éléments communs aux oeuvres pouvant s'inscrire dans la littérature de voyage : la description de la mer et des lieux aperçus depuis le bateau, les méditations inspirées par le paysage maritime et les observations parfois humoristiques sur les voyageurs du Fenix.

Le fait que Mármol soit un poète et qu'en outre il prenne conscience de son métier d'écrivain établit une différence importante avec la plupart des autres émigrés, des hommes publics dont les voyages étaient effectués dans le but très précis de trouver des alliés politiques internationaux ou de se préparer aux fonctions d'Etat qu'ils étaient sûrs de devoir assumer une fois Rosas renversé. Dans les écrits de ces derniers, la place pour la méditation sur l'exil est plus limitée. C'est donc dans le poème de Mármol que nous retrouvons tout l'éventail des thèmes développés par les écrivains des années soixante-dix, dont Moyano.

D'autre part, l'oeuvre de Mármol illustre bien les différences existantes entre l'attitude des émigrés du XIXe siécle et ceux du XXe. Le byronisme exalté de Mármol n'est pas seulement une forme adoptée par le souci de s'inspirer de modèles étrangers. Il correspond parfaitement au messianisme romantique de la première génération du libéralisme argentin qui se prenait pour l'héritière privilégiée de la civilisation européenne. Tout ce que l'Angleterre et la France avaient donné de mieux au monde

était destiné à germer en Argentine et même à être dépassé lorsque les restes de la colonie espagnole survivant dans le régime de Rosas et dans la *montonera gaucha* seraient effacés.

Le désarroi, la nostalgie et la peur du lendemain, lot quotidien de tous les exils, sont compensés dans le groupe des *proscriptos* par un sentiment de supériorité qui est le résultat de la convergence de plusieurs éléments : la conscience d'appartenir à un groupe minoritaire - le seul ayant eu accès à la culture -, l'adhésion à un libéralisme triomphant, un américanisme nourri des utopies européennes sur l'avenir du Nouveau Monde et l'intériorisation de l'image romantique du créateur considéré comme un être exceptionnel. Ce sentiment de supériorité, exprimé plus naïvement par la poésie, est aussi perceptible dans l'oeuvre de Sarmiento et dans les nombreuses lettres échangées par les membres du groupe.

L'attitude de l'écrivain argentin de notre époque est loin d'être la même et pour bien la comprendre il est nécessaire de la replacer dans les circonstances de l'exil des années soixante-dix.

Premièrement, la répression s'abat sur le pays après une période caractérisée par une extrême confusion mais aussi par une volonté de transformation et de discussion commune à d'autres pays du Cône Sud dans ces mêmes années, mais inédite en Argentine où la succession de coups d'Etat militaires a perpétué l'existence de mécanismes de censure très efficaces. Ces mécanismes deviennent plus souples pendant les gouvernements de Lanusse et de Cámpora. Dans le premier cas, à cause du climat d'effervescence politique pratiquement incontrôlable précédant les élections de 1973 et dans le second, en vertu des résultats de ces mêmes élections remportées par le péronisme grâce au soutien massif d'un électorat jeune.

De 1973 à 1974, les universités et les institutions de promotion culturelle regorgent de projets de changement élaborés autour d'un mot répété sans cesse : libération. Ce terme, dépourvu d'une définition précise et devenu un mot d'ordre de la campagne électorale *du F.R.E.J.U.L.I. (Frente Justicialista de Liberación Nacional)* est compris

différemment suivant l'idéologie des groupes de la majorité qui ont voté pour la liste présidentielle péroniste. Il prend parfois un contenu de revendication sociale dans les secteurs les plus défavorisés ; il est employé pour exprimer une volonté de lutte contre l'impérialisme ; il résume les idéaux du socialisme national défendus par la gauche péroniste marxisante ou du nationalisme du premier péronisme qui a été dépoussiéré par la *Línea Nacional*, un secteur centriste .

Dans le milieu de la création artistique ce mot, compris comme un refus des modèles étrangers, réactualise une polémique traditionnelle parmi les intellectuels argentins. Les jeunes universitaires de gauche, largement majoritaires, s'engagent dans des débats passionnés sur les concepts de culture nationale et culture dépendante, de culture populaire et culture d'élite. Le rôle joué par les successives générations d'intellectuels est examiné et jugé sévèrement. L'élan démystificateur n'épargne personne, ni les intellectuels du XIXe siècle ni les contemporains. La gauche péroniste lit avec ferveur les livres de Hernández Arregui pour trouver dans ses analyses historiques les fondements d'un socialisme à l'argentine, qui refuse les modèles idéologiques existants.

Des problèmes analysés par les écrivains latino-américains depuis les années cinquante tels que le rôle de l'écrivain dans les pays sous-développés, le rapport de l'écriture avec le pouvoir et le problème du cloisonnement des pays d'Amérique Latine, trouvent une place importante dans les revues et suppléments culturels, notamment celui de *La Opinión*. La revue *Crisis*, dirigée par l'écrivain uruguayen Eduardo Galeano, publie des reportages et des articles d'auteurs latino-américains déjà connus du public argentin et s'occupe en même temps de diffuser l'oeuvre de jeunes auteurs. Les maisons d'édition déploient une activité intense et créent de nouvelles collections consacrées à la littérature latino-américaine.

La période est brève mais explosive : l'exercice de la liberté d'opinion dans un pays qui avait eu peu d'occasions d'entamer un débat collectif sur ses problèmes essentiels ne pouvait se faire sans tomber dans des simplifications manichéennes et des excès proches de la violence physique. Il n'en reste pas moins que pendant la période qui s'étend de

1972 aux derniers mois de 1973, les Argentins connaissent une ambiance de discussion et de participation tout à fait exceptionnelle car elle déborde largement le militantisme politique et touche des secteurs peu enclins à se laisser gagner par l'optimisme. C'est le cas de beaucoup d'intellectuels engagés dans des projets de renouvellement des structures de l'éducation et de la diffusion de la culture.

L'affrontement des deux secteurs du péronisme, la naissance du Triple A qui va s'attaquer aux intellectuels après avoir frappé les militants de gauche, et l'augmentation de la violence répressive à partir de 1974 font éclater les précaires rassemblements réussis en 1972 et 1973. La peur, l'échec des projets communautaires et, chez certains, le sentiment de s'être trop engagés, d'avoir cru au changement en vain ou d'avoir été les victimes d'un piège monté à l'avance par le pouvoir militaire et peut-être par Perón lui-même, conduisent à un isolement qui préfigure l'exil. Le discours de Rolando dans ***Libro de navíos y borrascas*** traduit l'amertume et la colère d'un secteur de la classe moyenne frappée de plein fouet par la répression pour le seul délit d'avoir espéré. Entre 1975 et 1976, ceux qui veulent échapper à la prison ou à la mort s'éloignent du pays. Ceux qui sont déjà en prison demandent à bénéficier du *derecho de opción*, un droit constitutionnel en vertu duquel les prisonniers politiques peuvent choisir entre rester en prison ou demander leur sortie de l'Argentine moyennant l'accord d'un pays d'accueil. Ce droit est respecté pendant les derniers mois du gouvernement d'Isabel Perón mais la Junte militaire issue du coup d'Etat de mars 1976 dessaisit la justice de sa compétence en la matière et réserve aux autorités militaires les décisions concernant les demandes *de opción* rejetées désormais dans la plupart des cas .

De nombreux écrivains argentins partent en exil à partir de 1975 : parmi les plus connus, Osvaldo Soriano, Humberto Constantini, Pedro Orgambide, David Viñas, Tomás Eloy Martínez, Antonio Di Benedetto, Héctor Tizón, Moyano. Des écrivains déjà installés à l'étranger comme Cortázar et Manuel Puig deviennent eux aussi des exilés, car leur retour au pays entraînerait dans ces conditions un danger certain.

Dans la première moitié du XIXe siècle, les écrivains exilés étaient des membres prestigieux de l'opposition, des intellectuels qui avaient

reçu une éducation exceptionnelle pour l'époque. Leur sentiment d'appartenance à une élite appelée à jouer un rôle décisif dans la vie politique du pays était de ce point de vue justifiée. En revanche, les écrivains des années soixante-dix ont conscience de faire partie d'un groupe nombreux, idéologiquement, socialement et professionnellement très divers. Le déplacement du groupe a toutes les caractéristiques d'une migration en masse et donc, l'exil ne peut pas être ressenti comme le martyre des élus et la preuve d'une supériorité spirituelle. A cela il faut ajouter le fait que le départ en exil des Argentins se produit immédiatement après celui des Uruguayens et des Chiliens. L'ampleur de l'exil donne à l'expérience partagée l'aspect d'un cataclysme continental qui laisse peu de place à l'espoir d'un retour à la patrie ou à des pays limitrophes et donc plus connus des exilés.

L'insertion dans les pays d'accueil ne se fait pas sans peine. Le nombre élevé d'exilés latino-américains rend difficile l'obtention d'un travail et - c'est le cas de Moyano - très souvent les écrivains doivent accepter des emplois qui les éloignent de leur métier. La méconnaissance des codes des nouvelles sociétés, parfois même linguistiques pour ceux qui se sont réfugiés dans des pays non-hispanophones, le manque de considération sociale - le mot péjoratif *sudacas* est révélateur du regard méprisant d'une partie de la société espagnole à leur égard - et le passé immédiat lourd de pertes et de mort qu'ils traînent tous derrière eux, tout cela peut être à l'origine d'une stérilité contre laquelle Cortázar mettait en garde ses jeunes collègues :

> *"Ce traumatisme fait qu'un certain nombre d'écrivains exilés plongent dans une sorte de pénombre de l'intellect et de la création qui limite, appauvrit et parfois annihile leur travail. Constatation tristement ironique: ceci est plus fréquemment le cas des écrivains jeunes que des chevronnés et c'est par là que les dictatures atteignent le mieux leur objectif qui consiste à détruire la pensée et la création libre et combative. J'ai vu ainsi disparaître bien de jeunes étoiles en des cieux étrangers"* (16)

Aux problèmes découlant du déracinement, de l'inadaptation et des séquelles laissées par la répression, s'ajoute la perte de leurs lecteurs non seulement à cause de la distance qui les sépare du pays mais surtout parce que leurs livres ont été frappés par la censure et retirés de la

circulation. La perspective d'écrire pour ne pas être lu renferme l'écrivain dans l'incommunication et redouble l'isolement de l'exil.

Le danger de la stérilité auquel fait allusion Cortázar et qui apparaît clairement formulé dans *El jardín de al lado*, le roman de l'écrivain chilien José Donoso, cesse lorsque la nouvelle situation a été intégrée et que l'écrivain peut reformuler son projet littéraire. Parfois, si l'exil est prolongé, la situation perd son caractère angoissant et devient une manière d'être dans le monde, l'acceptation d'une destinée qui laisse l'écrivain seul à seul avec son écriture. Pour Mario Goloboff, exilé de longue date :

> *"Et mon pays, celui de mes rêves, celui de mon exil, celui de mes pages éparpillées, demeure entre la lampe et la table, le seul lieu (ce cosmos fuyant) où se trouve la véritable patrie de celui qui écrit.*[17]

Un autre écrivain argentin, Juan José Saer, installé en France depuis 1968, remarque les avantages de l'exil dans le cas particulier des auteurs provenant d'une culture où l'influence de la littérature européenne est à la base d'une polémique traditionnelle. L'exil est, selon lui, un espace démystificateur[18].

La spécificité de l'exil des *ríoplatenses* - Uruguayens et Argentins - motivée par la composition démographique de ces deux pays qui sont le produit de l'apport des immigrants européens au métissage antérieur au XIXe siècle, a été analysée par César Fernández Moreno. Le critique et poète argentin parle de "des-immigration"[19] dans le cas de ces exilés qui empruntent le chemin parcouru autrefois par leurs ancêtres, mais en sens inverse. A présent les contraintes politiques ont remplacé les contraintes économiques qui avaient poussé leurs grands-parents à chercher dans le Nouveau-Monde un avenir moins incertain. Dans les deux cas, pourtant le billet d'aller assurant la survie est acheté au prix d'un déchirement qui met en danger la conscience de la propre identité.

Le détachement qui se dégage des paroles de Saer et de Goloboff n'implique pas la disparition du cadre référentiel de l'exil dans l'oeuvre d'écrivains qui ont finalement choisi de vivre à l'étranger. *El entenado*

de Saer ou *Criador de palomas* de Goloboff portent l'expérience de l'exil à un niveau métaphysique où elle perd la précision des circonstances qui l'ont motivée, mais ce cadre continue d'exister et se manifeste dans la tension entre deux espaces ou deux temps différents, dans le dédoublement des personnages ou dans la nostalgie du paradis perdu où subsistent les traits du paysage de la terre natale. La réitération de ces caractéristiques aussi bien dans l'oeuvre des écrivains installés définitivement dans un pays étranger que chez ceux que nous pourrions appeler des exilés transitoires, permet de les considérer comme étant les structures littéraires de base par lesquelles l'exil est exprimé.

Les titres des trois parties de *Rayuela* de Cortázar : *Del lado de allá, Del lado de acá y De otros lados*, résument la perspective spatiale et temporelle où se placent les narrateurs de l'exil. *Acá*, c'est le lieu du présent, la terre de l'exil. *Allá*, c'est le domaine du passé dans le pays perdu. *Otros lados*, dit le ailleurs de l'intimité du créateur, lieu de l'imaginaire, de la langue vivant dans l'écriture qui réunifie ce qui a été partagé entre deux espaces et deux temps opposés.

La modulation de ces catégories spatio-temporelles peut être effectuée selon des techniques et des points de vue très variés, le choix de l'auteur étant révélateur de la singularité de son oeuvre et de son attitude face à l'exil. Dans le cas de Cortázar, le rapport établi entre le titre de chaque partie de *Rayuela* et le lieu où se déroulent les événements racontés identifie d'emblée les lecteurs du roman et l'intention de l'auteur. En effet, les chapitres de *Del lado de allá* placent l'histoire à Paris. Ceux de *Del lado de acá* la situent à Buenos Aires. Lorsque l'on sait que Cortázar a vécu plus de trente ans en France et qu'il y a écrit son roman, la permutation de *acá* et *allá* devient très significative : la distance entre l'auteur et son pays est franchie en inversant les espaces de la narration et en plaçant le narrateur dans l'espace opposé à celui où se trouve l'auteur.

La tension entre deux temps et deux espaces peut aboutir aux dédoublements des personnages et à la confusion d'identités, fréquents dans les narrations de Cortázar et abordés par Moyano dans son dernier roman. La mémoire prend également une importance capitale dans la

littérature de l'exil. Les évocations ramènent le passé dans le présent, et contribuent à créer des refuges pour s'évader de la conscience de l'échec ou pour rendre une justice posthume à tous ceux qui sont tombés au cours de la répression. L'insécurité se mêle au souvenir et l'image du pays fluctue entre l'idéalisation et le soupçon de s'être trompé sur ses qualités réelles. Puisque la patrie perdue est aussi celle des oppresseurs le travail de la mémoire se fait dans la fluctuation entre l'amour et la haine.

Quelques auteurs réussissent une vision positive de l'exil par la réaffirmation de leurs idéaux dans un contexte différent. Tel est le cas de Pedro Orgambide, réfugié au Mexique, dans sa nouvelle *No hagas tango*. L'attitude contraire est illustrée par deux romans de Horacio Vazquez Rial un jeune auteur résidant actuellement en Espagne. Sa perspective est celle de l'ex-militant qui découvre en exil les erreurs de la gauche argentine et les ambitions de ses dirigeants. Le premier des deux romans - *Segundas personas* - est écrit sur un ton accusateur et coléreux proche de celui employé par Goytisolo dans *Reivindicación del conde Don Julián*. Le deuxième - *Oscuras materias de la luz* - développe parallèlement aux réflexions politiques une histoire d'amour entrecoupée par les évocations du pays et la méditation sur la fuite du temps, un autre thème apparenté souvent à celui de l'exil.

Les séquelles physiques et psychiques de la torture dans le cas de certains exilés apparaissent à travers le personnage central d'un roman de Manuel Puig qui reprend quelques reflexions de *El beso de la mujer araña* : *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Comme dans le roman précédent, deux personnages s'affrontant, se rapprochant et s'éloignant l'un de l'autre au fil de l'histoire, représentent deux attitudes et deux expériences à première vue inconciliables. Mais cette fois-ci chacun d'eux assume aussi la représentation d'un pays : l'Argentine, patrie de l'exilé et les Etats Unis, le pays d'accueil.

L'humour qui se dégage des récits du chilien Skármeta sur l'exil fait quelques rares apparitions dans la littérature argentine. Un long poème de Humberto Constantini[20] peut être cité en exemple. L'humour y est employé pour critiquer l'attitude de l'exilé plaintif et refusant de

vivre au présent dans le pays qui l'a accueilli et qu'il compare inlassablement à Buenos Aires.

Le poème de Constantini, intitulé ironiquement *Tango*, met en évidence une autre caractéristique souvent présente dans les textes des exilés : l'utilisation de la langue du pays d'accueil. L'appropriation du parler d'une ville, pays ou région équivaut sur le plan de la langue à l'appropriation de l'espace géographique du nouveau lieu de résidence et à l'adoption des coutumes alimentaires du nouveau pays, ce qui constitue l'un des premiers pas vers l'intégration. Carlos Ulanovsky, dans un livre qui réunit les souvenirs de son exil mexicain consacre un chapitre à analyser sa propre attitude et celle de ses compatriotes vis-à-vis du langage :

> *"Mantuvimos una duplicidad permanente - al nombrar alimentos, puteadas o costumbrismos - porque eso sirvió también para explicarnos el apego o el desapego por la tierra lejana. Cuanto menos espacio le ofreciéramos al lenguaje local, menos sospechables éramos de adaptación y convivencia. Razonamiento loco, cruel y poco liberador si los hay, pero así lo sentimos, así lo pusimos en práctica(...)*
> *Sin embargo, quien más quien menos, todos nos hemos ido alejando de los prototipos - la familia, los intelectuales, la Chona, Minguito Tinguitella, Radio Rivadavia - para ir encontrando un lenguaje más mezclado, ese impagable "argenmex" que sedujo a varios escritores argentinos para experimentar en sus obras de exilio. Hablamos más bajo y algo más descolorido que antes, un promedio que acertó a definir Mario Benedetti cuando dijo: "Un español pulcro y desinfectado, promedio entre Guadalajara y Ushuaia"*[21]

Le livre d'Ulanovsky est riche d'observations sur les contacts entre Argentins et Mexicains et l'auteur dresse un bilan positif de l'exil dans un autre pays latino-américain. La rencontre de l'écrivain argentin avec ses collègues du continent faite autrefois lors de colloques et de congrès où suite à des invitations qui supposent un séjour très court, s'effectue désormais sur place. Mais ici il ne rencontre pas seulement ses pairs mais le peuple dont ils font partie et avec lequel l'exilé doit partager sa vie quotidienne. Les stéréotypes éclatent dans le contact direct, non sans laisser un enseignement utile pour se remettre en cause et voir son propre

pays dans la perspective de l'autre qui n'épargne ni les critiques ni la raillerie.

De ce point de vue, l'exil apporte aux écrivains des avantages irremplaçables qui ont été l'objet d'examens et de commentaires publiés après le retour à la démocratie et qui peuvent enrichir le traditionnel débat sur l'identité nationale.

Libro de navíos y borrascas

Dans ***Libro de navíos y borrascas*** nous retrouverons la plupart des caractéristiques signalées pour l'ensemble des oeuvres s'inspirant de l'expérience contemporaine de l'exil politique mais l'originalité du roman de Moyano provient du point de vue choisi pour aborder le thème. Le voyage à bord du Cristóforo Colombo entre les ports de Barcelone et Buenos Aires de sept cents Argentins, Chiliens et Uruguayens victimes des trois coups d'Etat des années soixante-dix, établit un pont allégorique entre les deux catégories spatio-temporelles qui sous-tendent toujours les oeuvres de la littérature de l'exil. ***Ici*** c'est le bateau, le premier refuge avant la terre d'asile, avançant sur la mer, base mouvante de l'imaginaire étalée entre deux ***là-bas***. Le premier, celui du pays que l'on quitte, fait partie des terres de la mémoire. Le deuxième, encore inconnu, est un pays irréel et il peut seulement être exploré par l'imagination.

Chacun de ces deux points de tension entre lesquels s'organise l'histoire et se réalise le voyage imaginaire, comprend des sous-niveaux aussi bien temporels que spatiaux qui concernent surtout le narrateur mais qui peuvent apparaître également dans les récits des autres personnages. Du côté du pays perdu se trouvent les différentes étapes du passé et les lieux auxquels elles sont attachées : La Rioja, la prison, Buenos Aires et, en particulier, son port, mis en rapport avec l'histoire du pays, l'école primaire, la maison de l'enfance. Du côté du pays futur, les projets, les espoirs et les craintes de tous face à l'expérience de vie qui les attend dans un pays étranger, ou l'espoir de rentrer le plus tôt

possible dans leurs pays d'origine. C'est à la fois pour fuir du passé et pour faire face au pays du futur que Rolando se réfugie dans les rêves et s'imagine aimé de Nieves, la jeune Espagnole qu'il n'a jamais vue et dont il connaît seulement le nom et l'adresse.

Le lieu appelé par Cortázar *otros lados*, est dans ***Libro de navíos...*** celui du temps et de l'espace abolis dans un roman qui se raconte lui-même du début jusqu'à la fin, qui se refuse à terminer et qui cherche dans les mots et dans la musique l'unité perdue de l'homme et la durée qui le dépasse. C'est aussi la mer, métaphore de la vie et de l'éternité, traversée par un bateau qui dit symboliquement la condition de l'homme à la merci des naufrages de l'histoire et de sa vie personnelle.

Le renouveau apporté par ***Libro de navíos y borrascas*** à la littérature de Moyano ressort lorsque l'on essaie de replacer ce roman dans l'ensemble de l'oeuvre. D'abord, les personnages n'appartiennent pas à l'univers familial cher à Moyano. Ici, ils sont éloignés de leur familles et obligés de cohabiter dans le huis-clos du bateau, véritable arche de Noé transportant un équipage et des voyageurs de nationalité, langue, profession et origine diverses. Cette diversité entraîne l'utilisation de niveaux de langue propres à chaque groupe ou personnage et l'introduction de mots en langue étrangère : italien, portugais, anglais, français. Internationalisation donc, des personnages et du langage, jamais tentée par Moyano auparavant. .

En outre, la nouvelle perspective de l'exil a desserré les mailles de l'allégorie employée dans ***El vuelo del tigre*** et les allusions au cadre historique et politique de l'histoire racontée et à des personnes faisant partie de la réalité extra-littéraire apparaissent plus directement. Le premier niveau de signification du roman se présente de ce fait comme un constat de la situation des Latino-américains confrontés à la dictature militaire et à l'exil ; un constat qui ne passe pas sous silence l'origine sociale et professionnelle et même les noms de quelques victimes réelles du massacre des années soixante-dix : des écrivains comme Walsh, Urondo et Conti, tués en Argentine ; des écrivains emprisonnés en Uruguay - le cas d'Onetti est évoqué dès le début du roman - ; les groupes de psychanalystes et psychologues bannis de l'Argentine non seulement à

cause de leur profession, considérée comme étant intrinsèquement subversive par le régime , mais en raison de l'origine raciale et religieuse de ses membres, pour la plupart descendants des immigrés juifs ; les syndicalistes, à qui Moyano donne la parole dans le chapitre XIII.

Une différence importante existe dans le choix du type de narrateur entre ***Libro de navíos y borrascas*** et les romans précédents. Pour la première fois, l'auteur choisit un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire un narrateur qui est à la fois le protagoniste et le narrateur du récit principal. Les fonctions de communication et d'attestation, à peine ébauchées auparavant dans quelques nouvelles, sont exercées pleinement par Rolando qui s'attache aussi à marquer les connexions entre les différentes parties de son texte, fait remarquer ses hésitations et les raisons de ses doutes sur la meilleure manière de commencer et de finir son récit et suggère même une modalité de lecture. La narration elle-même devient un autre sujet du roman. Celui-ci raconte en fait deux histoires parallèles : celle du voyage du narrateur et sa propre histoire : l'évolution qui le conduit du conte narré par Rolando à ses auditeurs fictifs jusqu'à sa structuration en tant que roman.

La fonction méta-narrative exercée par le narrateur protagoniste du récit et s'exprimant dans son discours sur la composition du texte, est légitimée par la profession du personnage, révélée par le narrateur à partir du chapitre XI : Rolando, qui au début du roman se présente comme un musicien, devient à partir de ce chapitre un romancier qui doit terminer au plus vite un roman réclamé par son éditeur, le roman que le lecteur est en train de lire. Le changement concernant le type de narrateur entraîne nécessairement un regard qui dépasse le cadre des événements racontés et se pose sur les formes les exprimant. Ce narrateur, au travers duquel nous voyons tous les autres personnages, qui se raconte et nous communique ses impressions sur son propre texte est l'axe de l'organisation du matériel narratif.

Son long aveu dans le chapitre XI - dont le titre est emprunté à la musique : *Cadenza* - constitue le segment narratif qui partage le roman en deux parties bien différenciées. Chaque partie a des repères spatio-

temporels qui correspondent aux étapes du voyage, la division entre les deux parties coïncidant avec le moment où le bateau traverse la ligne de l'Equateur et change d'hémisphère (chapitres X et XI).

Toutes les réflexions sur l'exil et la répression commencent dès le premier chapitre. Elles seront poursuivies et travaillées au fil de la narration comme autant de phrases musicales qui s'annoncent, évoluent, se croisent lors d'un contrepoint et changent de rythme ou de mode. Une même idée revient traitée dans un discours rapporté de type dramatique ou dans un discours raconté, en style indirect libre. Elle peut se présenter dans un soliloque, dans le discours magistral de l'un des personnages chargés d'élargir la réflexion et de lui donner une portée philosophique ; elle peut apparaître seule ou associée à d'autres réflexions. Elle peut tenter plusieurs registres : l'énonciation humoristique, sentimentale, vaguement ironique et même sarcastique, l'apostrophe et le ton lyrique. En fin, elle peut aussi bien s'exprimer par l'allégorie que par allusion directe.

Le discours est prioritaire dans le roman. L'accent n'est pas mis sur le contenu événementiel mais sur la situation et les analyses et sentiments qu'elle suscite. Aussi, l'histoire pourrait être résumée en quelques mots : des exilés sont emmenés au port par les forces de sécurité argentines, montent à bord du Cristóforo Colombo, se rapprochent les uns des autres pendant le voyage, échangent des confidences, écrivent une histoire et se séparent en arrivant à Barcelone. Sur ce canevas simple, les étapes de l'itinéraire rythment une aventure qui n'est pas celle du voyage maritime mais celle du voyage intérieur de Rolando vers l'explosion libératrice coïncidant avec le moment ou celui-ci révèle les conditions réelles de sa vie dans le pays d'accueil et assume son rôle de romancier. Les autres personnages, toujours montrés au travers du regard de Rolando, représentent des cas classiques parmi les exilés des années soixante-dix : Ruibal, avocat de prisonniers politiques qui a été arrêté à son tour pour s'être interposé entre la dictature et ses victimes ; Contardi, père d'un disparu et devenu lui-même subversif aux yeux des autorités militaires ; Sandra, jeune Uruguayenne sans idéologie précise mais qui a été torturée et violée dans la prison ; des artistes comme Paredes, le

montreur de marionnettes, punis comme Rolando parce que leurs idées sont considérées dangereuses. Quels que soient leur origine, sexe ou profession, ils sont tous des chemins conduisant vers la conscience du narrateur omniprésent dans le récit.

Dans la première partie du roman les personnages se rencontrent, nouent des rapports provisoires et se confient partiellement les expériences vécues par chacun. Mais le changement d'hémisphere entraîne un changement d'attitude et leur véritable drame personnel est dévoilé au moment où le bateau franchit la ligne de l'Equateur. La torture, un sujet que n'avait pas été évoqué auparavant, apparaît dans le chapitre X. Le *solo* de Rolando condense les expériences du groupe d'amis et marque le point de tension maximale de la narration. A partir de *Cadenza*, les efforts pour s'attacher ensemble à la rédaction d'un conte destiné à Contardi, commencé par tous et terminé par Rolando, pourraient être envisagés comme une première tentative d'élaboration du deuil de l'exil par un projet communautaire. Les deux histoires rédigées collectivement sont deux allégories dévoilées par les commentaires des amis et développent un sujet - la disparition de personnes - qui se rendra maître de la deuxième partie du roman.

Les personnages de ***Libro de navíos...*** ont en commun la fragilité, caractéristique propre à la majorité des personnages de Moyano. Ils en deviennent presque ridicules parfois, comme Ruibal et Bidoglio ; ils sont naïfs comme Sandra ou Rolando lui-même, ou physiquement diminués comme Contardi. Le regard du narrateur ne découvre aucun héros parmi ses compagnons de voyage mais des hommes très ordinaires confrontés à l'absurde de la *guerra sucia*, échantillon latino-américain d'une guerre mondiale que mènent les puissants contre les faibles. D'autres personnages secondaires ne sont que l'objectivation de la peur ou de la conscience du rejet manifesté envers les exilés par la société civile partisane du coup d'Etat. C'est le cas du *masoca*, exemple des tendances paranoïaques des ex-prisoniers et de la *señora Torre de Pisa*, dont le discours reprend quelques lieux communs de la petite-bourgeoisie argentine favorable aux mesures répressives prises par la Junte.

Les ruptures et les liens

On pourrait très bien parler du roman en l'appelant "le livre des hiatus et des liaisons" car tout le récit se présente comme une recherche des liens pouvant rapprocher des moments, des espaces, des expériences et des hommes afin de faire disparaître les hiatus marqués par la mort, l'exil et ses innombrables pertes et les effets dissociateurs de la torture et de la prison. Les images de chute se multiplient à l'intérieur du récit. La première, la chute du paquet de *yerba mate* dans les eaux du port, dit déjà la petite mort des gestes quotidiens dans la rupture d'avec les habitudes liées à la culture du pays. De même, l'oscillation entre les chutes, avec tout ce qu'elles représentent, et les tentatives d'éviter le gouffre est traduite par le corps du narrateur au moment de l'embarquement, un pied sur le bateau, l'autre encore sur le quais. C'est la situation dans laquelle il se trouvera tout au long du roman : à mi-chemin entre la possibilité de se retrouver et le danger de sombrer dans l'alcool, l'inertie ou l'évasion facile.

La chute du paquet de *yerba mate* est immédiatement associée à l'image de Flaco, personnage évoqué par le narrateur à plusieurs reprises au fil de l'histoire, et qui devient le symbole le plus constant de la chute-mort. Il rêve de s'évader de la prison en se fabriquant des ailes avec des allumettes mais sa disparition ultérieure fait de lui l'image du vol libérateur manqué.

La dernière chute qui apparaît dans le roman est celle de la guitare qui tombe à l'eau au moment du débarquement et qui a été l'objet de l'un des nombreux récits emboîtés dans le récit principal. Cette chute boucle aussi l'histoire de Flaco, car c'est son fils qui perd sa guitare dans les eaux du port. Symbole d'une musique, d'un environnement - La Rioja - et de l'histoire des êtres qui n'y sont plus, elle retournera comme un petit navire vers la patrie lointaine. La mini-histoire de la guitare porte le titre d'une chanson qui s'appelle justement *La volvedora*.

Contre les ruptures et les chutes le roman multiplie les liens. Ils sont nombreux et très variés. Quelques-uns font partie des mécanismes de la mémoire involontaire : à partir d'un son ou d'une image le passé

s'installe dans le présent et la distance entre le pays d'origine et le bateau qui conduit les exilés en Europe disparaît. D'autre part, le narrateur s'efforce de rétablir les liens entre son identité d'avant l'emprisonnement et celle de son présent d'exilé. L'évocation devient alors un exercice volontairement pratiqué pour restructurer la personnalité dissociée par les souffrances endurées dans la prison. L'intertextualité permet d'établir d'autres types de liens avec des oeuvres ou des auteurs qui ont traité des sujets se rapportant aux thèmes développés dans le roman. Finalement les mots, tout ce qui reste du naufrage, assurent les liens entre ce qui n'existe plus et la vie qui continue. L'apprentissage, expérience constante chez les personnages de Moyano, consiste, dans ***Libro de navíos y borrascas,*** à tisser des liens entre ce que le malheur a séparé ou détruit et ce qui peut être encore sauvé.

Nous en citerons quelques-uns en commençant par celui créé par le retour de la guitare car cette dernière image réunit la chute et sa réparation. Dans le premier chapitre du roman le narrateur signifie la perte de sa vie antérieure par la chute d'un violon. Rolando est en train d'astiquer son violon lorsque les gendarmes arrivent pour l'emmener avec eux. L'instrument reste suspendu à la treille, les pluies le mouillent et les vents le dessèchent jusqu'à ce qu'il tombe "*en el olor húmedo de la tierra removida, en el calor naciente de la fermentación*", p. 17. La mémoire ramène une image obsédante : celle de l'éclat du violon astiqué. La chute de la guitare et le point qui brille sur la ligne de l'horizon rétablissent un lien entre deux temps et deux espaces. Deux instruments de musique, deux pertes mais aussi un retour qui exauce symboliquement les voeux des exilés.

Pour désigner les liens - ou les liaisons - Rolando fait appel à la musique. Il dit *ligaduras* et dès le premier chapitre du roman le personnage s'attache à les chercher et à les découvrir. Le premier lien évoqué correspond a ce que Fernández Moreno appelle la "des-émigration". Petit-fils d'un immigré espagnol en Argentine, Rolando prend conscience qu'il est en train de renouveler l'expérience de son grand-père et essaie d'en tirer les enseignements qui l'aideront à survivre en terre étrangère.

Les ovales de l'écriture du vieillard dans les lettres envoyées à son village espagnol deviennent des blanches sur une portée reproduisant la sirène des deux bateaux, celui qui a transporté le grand-père en Argentine et celui qui transporte le petit-fils en Europe. La *ligadura* établit le lien entre deux sons - le passé et le présent - séparés par la barre de mesure.

Un personnage représente parfois le lien entre deux réalités que l'auteur veut mettre en contact. Tel est le cas du timonier l'un des quatre personnages du roman par lequels s'exprime le discours auctorial. Le capitaine, le cuisinier espagnol Rafa, le peintre Contardi et le timonier sont les personnages chargés de développer des théories qui replacent l'exil dans un contexte plus large l'intégrant à la réflexion sur la condition de l'homme dans un monde qui répète ses erreurs et installe la mort à la place de la vie. Chacun d'eux énonce une partie du discours de l'auteur ou un aspect des problèmes qui le préoccupent : l'oubli et le temps, la réalité et la fiction, les ressources possibles pour échapper au mécanisme de mort et de destruction déclenché par le pouvoir. Par leur âge ou par leur fonction, le discours que l'auteur leur transfère, se réclame d'un sérieux et d'un équilibre qui aurait été moins crédible dans le cas des autres personnages, tous des exilés vivant dans la peur et le désarroi de leur nouvelle situation. Le timonier, par l'aspect de ses mains, établit le lien entre la terre et la mer et les métiers de l'une et de l'autre, un lien sur lequel le narrateur revient souvent en identifiant la superficie désolée de la mer aux vastes étendues des *Salinas Grandes*.

L'importance accordé au langage dans ***El vuelo del tigre***, où il devenait une stratégie de survie et un instrument de lutte contre les oppresseurs, est renouvelée dans ***El libro de navíos...*** . Ici, ce qui est mis en relief c'est sa capacité de témoigner, d'empêcher que le temps efface le souvenir de ce qui est arrivé et de ceux qui se sont noyés lors du naufrage qui vient d'avoir lieu dans l'histoire de l'Amérique Latine. Ce qui flotte après le naufrage ce sont les mots, mots-survivants, mots-bouées de sauvetage auxquelles Rolando s'accrochera pour ne pas sombrer au cours de son voyage.

Le besoin de rassembler et de réunir pour pouvoir ainsi éviter le vide atteint aussi le rapport narrateur-destinataire. Il se manifeste depuis le premier chapitre lorsque Rolando propose une situation narrative où il aura le rôle de conteur:

> *"Hagamos de cuenta que estamos en un viejo caserón de piedra, antiguo refugio de pescadores rodeado por jardines sombríos, en una noche de invierno europeo. (...) Nos hemos reunido aquí para oír la historia de un viaje.(...)El viajero que acaba de llegar y va a contarnos una historia se saca las botas junto al fuego como en un cuento nórdico, les quita el barro del camino y acariciándose una barba de largas travesías se queda mirando fijamente el fuego.(...) Permítanme ocupar durante algunas horas el lugar de ese viajero nórdico para contar mi propio viaje. Como él, también vengo de los mares del Sur." p. 11*

Le narrateur se substituant au marin physiquement présent parmi les gens qui l'écoutent propose une situation narrative semblable à celle des conteurs populaires et de leur public : lire comme si le narrateur était près du lecteur - qui de ce fait devient un auditeur attentif au son des mots - ce roman qui cherche à "résonner" pour rejoindre la musique. Ecoute collective aussi, car le conte parlera d'événements qui ne concernent pas seulement ses personnages, et active comme celle de la tradition orale de la campagne *riojana* avec des auditeurs prêts à intervenir à tout moment dans le récit.

Le choix du lieu de la narration - un ancien refuge de pêcheurs dans une nuit d'hiver européen - et le voyageur nordique, mettent en évidence un déplacement de la perspective touchant aussi bien l'auteur que ses lecteurs. Le narrateur parle des mers du Sud comme s'il s'agissait d'une région exotique et lointaine, en se plaçant dans la perspective du pays d'acueil. Le schéma propre à toutes les oeuvres de l'exil - ***là-bas*** ou pays d'origine et ***ici*** ou pays étranger - apparaît donc dans le cadre narratif du roman introduisant l'histoire du voyage où là-bas et ici auront d'autres points de repère. D'une part, l'écart entre les deux perspectives du cadre narratif sera annulé ultérieurement par le contenu du récit : la migration des Latino-américains des anneés soixante-dix et la répression dont ils ont été l'objet renouvelle l'expérience des Européens à différents moments de leur histoire. *D'autre part, Cadenza*, le

chapitre qui sépare deux attitudes différentes du narrateur après son aveu d'impuissance, revient sur le même schéma du cadre narratif et quelques aspects de la vie de Rolando dans le pays d'acueil sont précisés.

La musique est le lien privilégié entre le passé et le présent. Non seulement le narrateur et les autres personnages parlent de musique, mais l'écriture musicale et les paroles de quelques chansons populaires sont insérées dans le texte.

La fonction de ces chansons est double : d'une part elles se substituent aux paroles de l'auteur pour exprimer ses sentiments ou impressions, et d'autre part, elles recréent l'ambiance d'un pays disparu il y a longtemps. A côté du passé historique, présent aussi dans le roman, ces chansons se placent dans la perspective de la mémoire collective conservée au sein de la famille. Elles soulignent le quotidien perdu par les exilés et évoquent à la fois un temps d'innocence opposé au temps de la répression qu'ils viennent de vivre. Les paroles de *Volver*, un tango de Gardel - nous les mettrons en caractères gras - se mêlent au texte au moment où le bateau commence à s'éloigner du port :

> *" ¿Así que nunca? ¿Ni siquiera* ***con la frente marchita*** *dentro de* ***veinte años?*** *¿Ni siquiera sintiendo* ***que la vida es*** ffffuu, **un soplo?** ***¿Ni siquiera*** *con* ***miedo al encuentro?*** *¿Ni con* ***esperanza humilde?*** ***Mire, yo quiero volver*** *y apenas estamos saliendo."* p. 36

Deux chapitres exploitent deux valses des années trente : "*La hija del viejito guardafaro*" et "*Ilusión marina*" d'Antonio et Jerónimo Sureda, deux compositeurs et paroliers s'inscrivant dans la tradition du *vals criollo*. Les paroles d'une autre valse, *La pulpera de Santa Lucía*, s'introduisent aussi dans le texte et dans *Mini historia de Sandra*, deux tangos : *María* et *Milonguita* fournissent les éléments pour la dernière image de la jeune uruguayenne avant le débarquement.

Une forme musicale typique de La Rioja, la vidala, sert à exprimer le déchirement de Rolando au moment de quitter le pays. Ses paroles sont citées à plusieurs reprises et à des moments où l'évocation du passé devient plus poignante ou pour présenter le gardien du phare, image qui introduit le théme des disparus :

"Salvo que a esta altura del segundo milenio y la destrucción de casi todo no valga realmente la pena contar nada, para qué. Más práctico y menos duro sería inventar una canción, vidala o baguala, qué sé yo, algo que en vez de meterte más en el mundo te saque un poco de él. Una canción como una tregua. Y con cuatro estrofas todo dicho, como en la vidala. Porque ***si yo me muero ¿con quién va a andar mi sombra, tan chiquita, tan callada?*** " p. 14

Les paroles insérées dans le texte appartiennent à une *vidala* de Julio Espinosa intitulée *Vidala para mi sombra*, réélaboration moderne d'un genre musical à rythme ternaire, pré-colonial et typique du Nord-Ouest du pays. Quelques strophes des plus anciennes *vidalas*, appelées aussi *bagualas* dans certaines provinces comme Santiago del Estero, se sont conservées par tradition orale. Sur un rythme lent et appuyé par la percussion, les paroles parlent de souffrances, de souvenirs et d'adieux. Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Moyano a choisi les *vidalas* parmi la grande variété de chansons folkloriques du Nord-Ouest argentin : elles sont les seules à développer le thème de la fuite du temps et leurs paroles ont toujours une portée philosophique.

Lien avec le passé et support de l'évocation, la musique est aussi un complément du langage et une trêve dans le devenir. La hantise de la mort qui parcourt les pages de ***Libro de navíos y borrascas*** trouve un ennemi de taille dans cette qualité de la musique signalée à la fois par Sartre et par Lévi-Strauss : son pouvoir d'immobiliser le temps, de le supprimer. Le dernier roman de Moyano tente la fusion entre mythe et musique achevant ainsi une expérimentation commencé avec ***El oscuro*** et enrichie par son avant-dernier roman.

Histoire et identité

Dans le chapitre II, Rolando, en réflechissant sur les notions d'innocence et de culpabilité rappelle un épisode de l'histoire argentine : l'exécution de Manuel Dorrego. Le sujet est repris dans le chapitre V, écrit comme une pièce jouée par les marionnettes de Paredes et par les spectateurs eux-mêmes - voyageurs et membres de l'équipage du

Cristóforo Colombo - dont les commentaires sont intégrés au dialogue théâtral.

Les faits historiques racontés dans la pièce s'étalent sur trois années de l'histoire argentine du XIXe siècle et Sandra révèle à la fin de la représentation le nom du livre d'histoire qui a inspiré les auteurs de la pièce : la *Historia Argentina* de José Luis Busaniche.

La mort de Dorrego ordonnée par Juan Lavalle marque le commencement de l'une des périodes les plus violentes de l'histoire argentine au XIXe siècle, dans le cadre du long affrontement entre les *unitarios*, partisans d'un centralisme qui favorisait le port de Buenos Aires, et les *federales*, défenseurs des droits provinciaux. L'importance des deux protagonistes, tous les deux des héros des guerres d'Indépendance, et les circonstances de l'exécution ont placé l'épisode au centre d'une polémique qui n'est pas encore éteinte.

Manipulé par les *unitarios*, le congrès de 1826 qui doit donner au nouveau pays une organisation définitive, institutionnalise tout ce qui va provoquer la ruine des économies provinciales et la dépendance économique de l'Argentine : avant de dicter une Constitution on choisit un Président : Rivadavia ; on confie la gestion financière du pays au *Banco Nacional* contrôlé par les Anglais ; les terres publiques sont engagées comme garantie des emprunts d'Etat ; l'occupation militaire des territoires provinciaux est tolérée et encouragée ; on organise le pillage systématique des richesses minières appartenant aux provinces andines, dont le mines *riojanas* du Famatina, évoquées par Moyano dès les premières pages du roman. Dans les débats, Dorrego sera le porte-parole le plus vigoureux de l'opposition. Il commence par dénoncer le détournement de la volonté des provinces au profit de Buenos Aires et les fraudes commises dans le but d'ignorer les directives que les représentants provinciaux auraient dû respecter. A la place du système *unitario* qui surgira du congrès, il propose un système fédéraliste régional qui facilite le regroupement des provinces pour faire face aux problèmes économiques de chacune d'elles ; il s'insurge contre les mesures anti-démocratiques prises par les députés concernant l'élection du

Président dont étaient exclus les journaliers, les analphabètes et les soldats non-gradés.

Le mesures prises soulèvent la colère de l'intérieur et déclenchent la guerre civile, guerre qui conduit à la démission de Rivadavia, le 26 juin 1827. Dans la période suivant la tenue du *Congreso Constituyente*, 1826-1828, la personnalité politique de Dorrego et son influence au sein du parti fédéraliste ira croissant. Les *unitarios*, dans une tentative d'empêcher la diminution de leur pouvoir, s'adressent à Dorrego pour lui proposer un accord destiné à arrêter la guerre civile. Un président provisoire siègera jusqu'à la convocation d'un nouveau congrès et Dorrego sera le candidat au siège de gouverneur de la province de Buenos Aires. La proposition est en réalité un piège soigneusement préparé par les cerveaux du parti *unitario*.

Le 12 août 1827, Dorrego assume le Gouvernement de Buenos Aires et, virtuellement, celui du pays car il est chargé des affaires étrangères. Sa façon d'agir surprend ses opposants et fait naître des haines féroces qui lui coûteront la vie. L'élite du port, sûre d'être la seule à pouvoir gérer les affaires d'Etat, se trouve face à un adversaire intelligent et bon administrateur qui s'arrange pour enrayer la catastrophe financière héritée du gouvernement de Rivadavia. Le jeune révolté qu'ils méprisent parce que les partisans dont il est toujours entouré, font partie des exclus de la vie politique, démontre que le parti fédéral est bien capable de gérer le pays et de faire preuve de tolérance face aux attaques les plus inexcusables de ses opposants.

Le piège monté par les *unitarios* se referme en 1828. La situation des troupes argentines engagées dans la guerre avec le Brésil devient intenable. Les vivres et la poudre sont épuisés ainsi que le budget de l'Etat. Dorrego veut que la *Banda Oriental*, enjeu de cette guerre, puisse décider de son appartenance au Brésil ou à l'Argentine. Les négociations en décident autrement et l'Uruguay devient un pays indépendant avec la bénédiction de l'Angleterre qui a besoin d'un Etat-tampon entre les deux autres pays et surtout, d'un fleuve international.

Le retour des officiers affectés à la guerre qui vient de se terminer, dont Juan Lavalle, unitaire et militaire prestigieux depuis les luttes contre la Couronne espagnole, marque la fin du gouvernement et de la vie de Dorrego. Un soulèvement militaire met Lavalle à la tête du gouvernement de Buenos Aires et le nouveau gouverneur se lance aussitôt à la poursuite de Dorrego. Vaincu dans une première bataille, Dorrego essaie de se réfugier dans une garnison de la frontière Sud de Buenos Aires où Pacheco, le chef de garnison, le livre aux troupes de Lavalle qui signe la sentence de mort une heure avant l'exécution sans soumettre le détenu à un conseil de guerre et sans accepter de l'entendre. Dorrego a à peine le temps d'écrire quelques lettres et de confier au Général Lamadrid des objets personnels pour être remis à sa femme et ses deux filles. Il est exécuté le 14 décembre 1828 et sa mort, comme d'ailleurs celle du *caudillo* fédéral Quiroga sept ans plus tard, préparent l'avènement du régime autocratique de Rosas.

A la fin du XIXe siècle, l'historien Angel Venustiano Carranza, publie son livre *El general Lavalle ante la justicia póstuma*. Ce qui semblait une décision personnelle, arbitraire et fruit de la passion se révèle comme un complot de l'élite *unitaria* pour se débarrasser d'un politicien à leur avis plus dangereux que Rosas à cause de sa popularité. Les lettres lues par Rauch dans la pièce du *Teatro del exilio* font partie des archives de l'histoire argentine. Une fois que ces lettres sont découvertes et publiées, l'intervention de Lavalle est vue sous une autre lumière et il apparaît comme un fantoche manipulé par les politiciens unitaires. Mais si l'exécution de Dorrego peut être attribuée à la pression des dirigeants *unitarios*, le massacre auquel se livre la troupe après sa mort et qui n'épargne même pas les enfants des *gauchos* de la campagne de Buenos Aires dépasse le cadre de l'accord avec les politiciens *unitarios* et relève de la responsabilité du chef de l'armée.

Moyano reprend une partie de l'histoire de Dorrego mais la petite pièce ne se limite pas à rappeler les événements concernant sa mort et les raisons de l'exécution mais elle établit les liens entre le passé et le présent de l'Argentine. Le récitant dit dans la scène 5 :

"Abran camino, señores
a la historia bien contada
Dejemos fluir los hechos
y ovidemos las palabras
procurando comprender
aquellas cosas pasadas
que son las mismas de siempre
de otra manera contadas,
pues Dorrego siempre muere
y Lavalle siempre mata
y ahora mismo en Buenos Aires
anda suelto Rivadavia
cambiando por mercancías
la libertad y la casa." p. 115

La strophe contient toutes les indications pour l'identification des personnages contemporains qui se cachent sous les traits des personnages historiques : les militaires qui ont pris le pouvoir en 1976 renouvellent le massacre populaire déchaîné par l'armée de Lavalle après l'exécution de Dorrego. De même, derrière le personnage de Rivadavia - responsable d'un emprunt d'Etat tristement célèbre dans l'histoire argentine - apparaît le ministre des Finances de la Junte et les résultats d'une politique qui vise à perpétuer la traditionnelle dépendance économique argentine.

La technique qui consiste à faire jouer les rôles des personnages historiques par des marionnettes permet à Moyano d'accentuer leurs aspects grotesques et d'exercer la critique avec humour. Il s'acharne sur quelques-uns comme Rivadavia ou Rauch, un chef prussien ennemi mortel de Dorrego car celui-ci avait ordonné son exclusion de l'armée. Rauch meurt peu de temps après l'exécution de Dorrego, tué par les indiens qui le haïssaient à cause de sa cruauté lors des expéditions militaires contre les tribus du Sud de Buenos Aires. Le *lenguaraz* évoque justement un vieux métier des indiens et des métis qui accompagnaient ces expéditions pour servir d'interprètes aux blancs ignorants des langues parlées par les tribus indiennes.

Le discours sur la défense des valeurs de la civilisation mis dans la bouche de Rauch et la chanson des sergents dans la scène 9 sont autant d'éléments qui poursuivent un même effet : démasquer le discours des oppresseurs tel que Moyano l'a déjà fait dans le cas de Nabu, le tortionnaire de ***El vuelo del tigre.*** La réthorique mystificatrice des

discours officiels est ramenée à sa source et dévoile ainsi ce que cachent les paroles pompeuses prononcées pour la défense de la civilisation et du progrès. D'autre part, la continuité de ce discours qui s'est imposé grâce aux armes et qui continue à le faire, est soulignée par l'indication de scène : *al público*, au moment où Rauch informe Dorrego de sa prochaine exécution et annonce qu'il est le premier d'une série de condamnés dont les derniers font peut-être partie du public de la pièce.

La scène où Rivadavia est assis dans son fauteuil en équilibre instable - clin d'oeil de l'auteur : en Argentine, accéder à la Présidence de la Republique s'exprime souvent par la métaphore *ocupar el sillón de Rivadavia* - et reçoit les commerçants anglais, reprend l'affaire des mines de La Rioja qui a déjà été rappelée au début du roman lorsque Rolando, amené au port et sur le point de quitter le pays, pense au minerai exploité par les compagnies étrangères et embarqué à Buenos Aires. L'exploitation de ces mines constitue précisément le conflit d'intérêts qui marque l'entrée de Facundo Quiroga, le premier des *caudillos* de La Rioja, dans la guerre civile opposant le port aux provinces de l'intérieur. A la mort de Facundo, Angel Vicente Peñaloza reprend le flambeau et lorsqu'il meurt assassiné, Felipe Varela prend sa place. La farouche opposition des *riojanos* aux exigences de Buenos Aires s'achève dans l'échec. En 1868, le dernier *caudillo* de La Rioja est contraint à l'exil. La province, elle aussi, commence à végéter dans l'exil intérieur partageant le sort de ses soeurs du Nord-Ouest. Ces provinces, isolées par l'insuffisance des moyens de communication, réduites aux mono-cultures pour approvisionner en matières premières les centres industriels et obligées de demander des aides au gouvernement central, souffrent d'un endettement chronique qui rend inopérant le fédéralisme établit par la Constitution de 1853. N'ayant jamais été intégrées au projet libéral du XIXe siècle elles sont restés à l'écart de la zone privilégiée de la pampa humide et reproduisent sur le plan intérieur la situation du pays sur le plan international.

Le souvenir de la répression qui mit un point final aux luttes populaires de La Rioja revient dans *Cadenza*. Moyano n'évoque pas la geste des *caudillos* mais l'échec des hommes simples qui faisaient partie de

leurs troupes, les *montoneras*. Seul Peñaloza prend du relief dans la narration. Celui dont le souvenir accompagne Rolando dans son voyage vers l'exil n'est pas le jeune *Chacho*, le fougueux assistant de Quiroga, sortant de la ligne de feu les canons de l'armée à l'aide de son lasso. L'expérience de l'exil et le souvenir du massacre récent ramènent au présent l'image d'un Peñaloza vieilli, exilé et contraint de retourner au pays pour venger sa fille et pour continuer à se battre quand il n'y a déjà plus d'espoir, jusqu'à ce que ses ennemis aient raison de lui et que sa tête soit exhibée sur la place d'Olta.

Par le biais d'un récit emboîté dans le recit principal - l'histoire de Fede et de sa guitare - le passé et le présent de La Rioja sont résumés en quelques lignes. Au travers de Federico, personnage évoqué par Rolando dans les chapitres III et XV, Moyano brosse le tableau de La Rioja en mettant en relief son appartenance à la tradition culturelle du Nord-Ouest argentin où quelques mots, traditions et comportements vis-à-vis de la nature et de la valeur des choses perpétuent le souvenir du passé indien. *Boceto para un vidalero* contient un résumé de l'histoire de La Rioja depuis les temps de son appartenance à l'Empire Inca jusqu'à la actualité où la région est devenue *"el extremo norte del imperio porteño"* p.296. L'impéralisme anglais, la répression exercée par le pouvoir central à plusieurs reprises et la pauvreté ont décimé le peuple des *vidaleros*, réduit aujourd'hui - dit Rolando - à quelques cent cinquante mille habitants acculés par la misère et les épidémies :

> *"Los vidaleros tienen la mirada mansa, no se sabe si por la pobreza o por la memoria de exterminios y saqueos. Usan todavía palabras de una lengua que se muere de a poco en sus últimos sonidos. Llaman ulpisha a la paloma, tumifiico al colibrí, suri al avestruz, tushi al sexo de las hembras. Su país no tiene hidrografía, pero cuando llueve en los cerros el mapa se les satura de líneas azules y sinuosas, por los miles de ríos espasmódicos que sólo duran unas horas y se llevan a veces animales y personas. Para un vidalero lo más difícil es llegar vivo a los cinco años, período que más bien pertenece a los insectos, las sequías, la falta de leche. Pasado todo eso, los ojos se le amansan y ya está en condiciones de cantar una vidala."* p. 296.

Dans ce tableau de La Rioja Moyano a remplacé le nom *riojanos* par *vidaleros*. Les mots *bagualero* et *vidalero* désignent dans la culture

populaire du Nord-Ouest ceux qui se sont spécialisés dans le genre musical de la *vidala* - le plus répandu d'ailleurs à La Rioja -, un genre qui de par sa profondeur implique une certaine attitude du chanteur.

Federico, le *vidalero,* a passé vingt années de sa vie à faire une guitare. Il a vu pousser l'arbre et attendu le moment de la coïncidence *del tiempo y del deseo.* Une fois que le bois est prêt et avant même de devenir guitare, Federico le fait participer à toutes les fêtes et réunions de la communauté et le met en contact avec les êtres de la nature. Le bois accepte alors son destin d'instrument de musique car il participe de la solidarité de deux mondes : celui de la nature et celui de la culture. Abattre l'arbre suppose une violence qui est compensée par la noblesse de la nouvelle existence que Federico réserve au bois. Sa tâche terminé, il peut alors lui-aussi mourir après avoir confié la guitare au couple d'amis dont l'enfant à naître ne sera conçu que pour en jouer. Ce court récit est le support d'une conception de l'homme et de l'art qui prend racine dans les comportements d'une société vivant en marge de l'idée du profit. La guitare est exceptionnelle car elle est le reflet d'une vie qui a été étrangère à la course à l'argent et au pouvoir propre aux sociétés développées. La création, la fabrication d'un objet sont plus importantes que sa possession : Federico meurt une fois qu'il a terminé la guitare. Un enfant naît rien que pour en jouer et prend sa place dans le rapport nature-culture hérité de ses aînés où l'objet est porteur de sens et s'intègre aux cérémonies par lesquelles la communauté s'exprime. Ce passage, en soulignant l'équilibre entre l'objet produit dans le cadre d'une culture populaire riche de traditions et la vie des sujets de cette culture, devient l'antécédent direct des rapports établis par les habitants de Minas Altas, le village imaginaire de ***Tres golpes de Timbal***, avec les objets et avec la musique.

A la question : qui suis-je? Rolando répond dans le chapitre XI avec un long aveu qui dévoile plusieurs aspects de son identité : les ressemblances avec son père, le sens qu'il veut donner à son métier, son attitude vis-à-vis d'une femme. Il ne se limite pas aux traits qui lui sont propres et qui relèvent de sa vie personelle mais reconnaît aussi son appartenance à des groupes caractérisés par le partage des mêmes

problèmes, attitudes ou activités. A la fin du chapitre, une fois son propre récit remis en question, il prend la parole au nom de tous les *riojanos* et affirme son appartenance à la *patria chica :*

> *"Estos no son temas para mí. Se trata de problemas que se cuecen en esa Europa que es Buenos Aires, y yo soy de La Rioja de allá. Somos medio pastoriles, medio folklóricos, nos gusta el canto y la guitarra, el vino y los buenos amigos, nos gusta podar la viña y recolectar la nuez y la aceituna, hondear en el monte, ir a pescar en Las Pirquitas en Catamarca, los festivales folklóricos, la cacharpaya. Somos los riojanitos que con el Chacho y Facundo y Felipe Varela fuimos derrotados en el siglo pasado y no queremos ni siquiera oír hablar de guerra. En diciembre hacemos pesebres para el niño Dios y cantamos el Tinkunaco, que como nadie sabe quiere decir encuentro. Año Nuevo pakari, Niño Jesús kanchari, Belencio, Belencio, Belén rosa sakchampi, Belén Belén llactampi, somos religiosos y estamos muy lejos de picanas y vaginas ¿por qué entonces tanta crueldad para nosotros? ¿O es que quieren hacernos desaparecer como en el siglo pasado?"* p. 207

Après l'indignation et l'amertume, exprimées dans un discours qui de par son ton reste une exception dans l'oeuvre de Moyano, l'évocation de La Rioja est un retour au sein maternel, au souvenir d'une vie remplie d'habitudes simples et partagées et à l'écart de l'agitation politique des régions plus développées. L'idéalisation du terroir à partir de la perspective de l'exil prend le dessus, et l'innocence et la volonté de paix, la culture et les traditions qui perpétuent le passé indien de La Rioja - Moyano transcrit un fragment de l'*aylli* chanté à l'occasion du Tinkunaco, la procession qui a lieu tous les 31 décembre depuis les temps de la colonie espagnole -, représentent un souvenir-refuge pour se défendre de la réalité de la répression. L'allusion aux luttes du XIXe siècle relie le passé au présent et place les *riojanos* frappés par la dictature dans la droite ligne de leurs ancêtres écrasés par des oppresseurs envoyés par le pouvoir central. Dans ***El vuelo del tigre***, des "touristes" avaient envahi Hualacato et y installé la terreur ; dans ***Libro de navíos...*** les deux hommes en uniforme qui arrêtent Rolando trahissent par leur accent la non-appartenance à la culture régionale :

> *"Me parecía arbitrario empezar la historia por ahí, sobre todo teniendo en cuenta que cuando ellos dijeron mi nombre bajo la parra y yo volví la cabeza desde el brillo del violín y vi sus caras bajo viseras y los fierros negros que sostenían, que no son ni débiles ni*

*milagrosos ni porosos, y ya no pude ver otra cosa en mucho tiempo, cuando oí sus voces en un tono que no era el de mi provincia, y sentía que ese ¿Rolando? desataba otros hechos, los engendraba en un hágase la luz, en ese mismo momento empezaba a balancearse en el puerto el barco que me sacaría del país(...)*p. 13

L'effacement de Rolando dans le dialogue sur l'identité des *rioplatenses* dans le chapitre VII est significatif ; en fait il a déjà répondu indirectement à la question de sa propre identité dès le début du roman. Les mots Argentins et Argentine sont rares dans le texte. Le narrateur parle plus volontiers de *rioplatenses* et du *Cono Sur* pour désigner les origines des exilés mais son récit prend une vibration affective particulière chaque fois qu'il évoque un aspect du présent ou du passé de La Rioja. C'est dans la *patria chica* et dans sa culture que se trouvent les racines de Rolando ; et puisque la région est le résultat d'une politique qui l'a condamnée à l'isolement et à la misère, la coupant ainsi de l'évolution de l'Argentine façonnée par l'oligarchie dont le symbole est Buenos Aires, accepter l'identité nationale veut dire renier ses racines et se ranger du côté des oppresseurs.

La répression des années soixante-dix unifie dans le roman les trois nationalités de l'extrême Sud du continent et l'exil joint le destin des latino-américains à celui de tous ceux - le peuple juif, les réfugiés de la guerre civile espagnole, les immigrés acculés par la faim - qui ont dû quitter leurs pays pour pouvoir survivre mettant ainsi à l'épreuve la conscience de leur propre identité. Dans le cas de notre narrateur, il répond à ce défi en se tournant vers le paradis perdu de l'innocence *riojana* et de ce fait résout le dilemme de l'ambiguïté des sentiments de l'exilé face au pays qu'il a du quitter. Pour Rolando, l'Argentine des vainqueurs est toujours la même et l'autre Argentine, celle des vaincus, rejetée et humiliée au cours de l'histoire, peut continuer à représenter la patrie véritable car elle est le lieu où tous, ceux d'hier et ceux d'aujourd'hui, ceux qui sont partis et ceux qui sont restés, font partie du peuple de l'exil.

La blessure du vide

Dans les derniers passages de ***El vuelo del tigre***, Moyano commence à aborder le traitement d'un sujet qui sera largement développé dans ***Libro de navíos y borrascas***. La torture et la vie carcérale occupent beaucoup plus de place dans le roman terminé en 1981 - mais conçu en Argentine à partir de 1976 - que le drame des disparus pendant la dictature militaire. Dans le cadre de l'exil extérieur et une fois que les personnages de Moyano - et l'auteur lui-même - se retrouvent en liberté, le souvenir de ceux n'ayant pas pu échapper à la mort revient sans cesse et s'installe de façon prioritaire dans le récit.

Le coup militaire de 1976 institutionnalise une méthode répressive que le pays n'avait jamais connue : la "disparition" de personnes. Entre 1976 et 1978, des milliers d'Argentins sont enlevés par les forces de sécurité à leur domicile, dans la rue, dans leurs lieux de travail et "disparaissent". Conduits dans des centres clandestins de détention, seule une minorité d'entre eux retrouve la liberté. Dans d'autres cas, les autorités militaires reconnaissent officiellement à une date ultérieure leur détention, ils sont transférés dans une prison et mis à la disposition du P.E.N. (Poder Ejecutivo Nacional), c'est-à-dire gardés pendant un temps indéfini sans être soumis à aucun jugement. Un grand nombre d'hommes et de femmes enlevés - des milliers - sont tués, leurs corps enterrés dans des tombes sans nom ou jetés à la mer. Pendant des années les familles les cherchent, les organismes de défense des droits de l'homme et les chefs d'Etat des pays étrangers présentent des réclamations officielles à la Junte ou font des démarches extra-officielles pour connaître le sort de quelques-uns, les plus connus - scientifiques, journalistes, écrivains - dont le prestige dépasse les frontières du pays.

La présence-absence de ces disparus appelés par Cortazar *"el pueblo de las sombras"* plane elle aussi comme une ombre sur ***Libro de navíos...*** dès la première page. Lorsque Rolando établit son contrat narratif avec le lecteur il le prévient que son histoire ne s'occupera pas seulement d'un voyage maritime mais aussi de fantômes. Le mot *aparecidos*, utilisé pour désigner un genre de conte très fréquent dans la tradition orale de la campagne et qui s'occupe de rencontres des vivants avec des âmes tourmentées par le remords ou victimes d'une injustice étant restée

impunie, introduit son contraire *desaparecidos* avec son référent extra-littéraire. Mais auparavant il a déjà décrit les portraits ovales des marins disparus en haute mer qui récupèrent à la lumière du feu "*un vacilante resplandor de vida*".

Le discours de chacun des personnages est un apport différent à la réflexion sur le problème. Le narrateur s'attarde sur le mot *desaparecidos*, *mar-palabra*, dit-il, appartenant à un code inconnu car elle n'a ni définition ni synonymes et fluctue entre la vie et la mort qui ont des langages différents. C'est le mot qui ne sert pas de bouée de sauvetage au milieu du naufrage, qui ne surnagera pas parce qu'il n'est qu'obscurité et profondeur d'où l'obsession de la lumière du phare pour pouvoir le redéfinir.

Trois personnages sont le support du développement du sujet à travers tout le roman. Le vieux gardien du phare, protagoniste de deux valses utilisés comme point de départ de la narration dans les chapitres XII et XIV, *el Flaco* dont l'histoire est bouclée dans le dernier chapitre, et Contardi, père d'un disparu et destinataire du récit inventé par le groupe d'amis. Par le biais de Flaco, Moyano fournit des informations sur le processus de disparition d'un prisonier politique. Le vieux gardien du phare deviendra le centre d'une allégorie qui réélabore le sujet et lui donne un sens final. A travers le personnage de Contardi ce n'est pas seulement le problème des disparus en général qu'est évoqué mais le souvenir de Haroldo Conti, écrivain argentin - auteur de *En vida*, *Sudeste*, *Mascaro, le cazador americano* et *Balada del álamo carolina* - et ami personnel de Moyano. Séquestré en 1976, Conti ne réapparaît jamais malgré les efforts faits en Argentine et à l'étranger pour obtenir sa libération ou connaître son lieu de détention.

La double nature du roman partagé entre l'allusion directe et l'allégorie fait que l'évocation de l'ami mort se présente sous deux aspects différents. D'une part, Conti apparaît mentionné dans Cadenza. D'autre part et de façon voilée il sera pour l'auteur un souvenir aussi persistant que Flaco l'est pour le narrateur au fil du roman : Contardi a un fils qui fait partie des disparus pendant la répression et qui s'appelle Haroldo. Le nom de famille inventé par Moyano contient le nom

Conti mais la modification apportée place le verbe *contar* au début du mot. Nom pour raconter donc, et sans le dire directement, ce qui est arrivé à Conti et lui rendre hommage.

Le passage où Rolando cherche Haroldo dans le bateau est un assemblage des souvenirs de Moyano et des éléments appartenant à quelques textes de l'auteur de *Mascaro*. La *"vieja cocina 'Carelli' de tres hornallas fabricada en Venado Tuerto"*, *"las hojas más altas del álamo carolina"* , Chacabuco - le village de Conti et de ses narrations -, la phrase *"y a lo mejor él andaba en la luz" p. 85* - qui rappelle le titre d'une nouvelle de Conti : *Mi madre andaba en la luz* , se mêlent au récit dans un texte qui joue avec les lumières et les ombres, où le panache du peuplier fait figure de phare au milieu de la pampa et où l'image du vol manqué et de la chute revient pour fondre en un seul personnage Flaco et le fils de Contardi. Le bateau s'est transformé en une prison et Moyano utilise les expressions *sala de cirugía et tratamientos intensivos*, pour ne pas nommer comme dans ***El vuelo del tigre***, le lieu de la torture.

L'image du phare mise en rapport avec le peuplier carolin dans le chapitre III établit aussi un lien avec les récits de Conti. Oreste, protagoniste de *Mascaró*, fait comme Rolando dans le roman de Moyano un apprentissage au fil du voyage qui le mène d'Arenales, un petit port au bord de la mer, aux villages du désert comme membre de la compagnie du cirque Scarpa qui finira par se dissoudre après sa joyeuse tournée. Au début du roman, lorsque Oreste arrive à Arenales pour commencer son aventure, l'image d'un phare est évoquée à plusieurs reprises et vers la fin du roman, un autre phare, cette fois-ci de Palmares, annonce la fin du parcours en prenant une signification nouvelle. Capturé par les *rurales*, Oreste est torturé, puis déclaré fou et mis en liberté. Il ira rejoindre l'équipage du bateau *El mañana*, constitué de trois rebelles qui s'apprêtent à livrer bataille aux oppresseurs. Entre chaque séance de torture, Oreste rêve de ce bateau, devenu pour lui l'image du futur, et du phare qui éclaire sa route.

Les histoires inventées par Rolando et ses amis dans les chapitres XII et XIV, répondent à une obsession de Contardi : les disparus ne sont pas complètement dans la mort, ils sont pris au piège entre la vie et la

mort, entre la présence et l'absence. Pour qu'ils puissent sortir de l'obscurité et dire adieu, il est nécessaire de mettre un phare à leur portée ; la lumière du phare les aidera à retrouver le rythme de vivre et de mourir en même temps. Le premier récit - celui du chapitre XII - échoue dans l'impuissance de l'espoir. L'échec se traduit par la progressive diminution des sources de lumières proposées comme titres de l'histoire que les exilés sont en train d'inventer : *faro - farol- farolito - fósforo - fsss.* Le chapitre XIV contient la fin de la première histoire - une fin heureuse et conventionnelle - et une deuxième histoire dictée par Rolando ou le vieux gardien du phare disparaît lors d'un affrontement entre des jeunes gens armés et leurs persécuteurs. Ce deuxième récit insiste sur le cas des Argentins enlevés et tués sous prétexte d'avoir eu des contacts, même involontaires, avec la guérilla. Les pensées du vieillard traduisent la confusion de ceux qui assistent à une guerre et en sont les victimes sans avoir fait le choix des armes dans les conflits qui se déroulent autour d'eux. La polémique de la gauche argentine des années soixante-dix sur les stratégies de lutte contre le pouvoir - la lutte armée était le choix d'une minorité - ressort de ce fragment du récit. Rolando semble regarder avec beaucoup plus de sympathie le personnage du gardien que les jeunes qui ont envahi le phare. Il sauve à la fin de son histoire ce phare qui représente le sens de toute une vie de travail utile - celle du gardien - consacrée à entretenir la lumière qui aidait les pêcheurs à s'orienter au milieu des orages. En récupérant ce qui était l'expression de la responsabilité sociale du disparu et en prenant le relais on perpétue sa mémoire. Le phare concrétise ici un autre type d'espoir établissant la différence entre deux moments de la vie du pays. Il accompagnait l'aventure de *El mañana* et donc de la rébellion dans le roman de Conti. ; il s'érige face à la mort pour sauver la mémoire dans ***Libro de navíos y borrascas.***

Le besoin de rassemblement et d'unité qui transparaît tout au long du roman se manifeste dans les chapitres XII et XIV par le type d'activité choisie par les personnages. *Estamos jugando*, dit le narrateur et le jeu collectif devient un pré-exercice, une esquisse du travail de reconstruction à réaliser par une société qui a même été privée de ses rites funéraires et par là du droit de faire la distinction entre la vie

et la mort. Le démembrement des disparus auquel fait allusion Contardi est l'objectivation d'un sentiment découlant de l'impossibilité de savoir et d'intégrer l'idée de la mort de ceux qu'on ne voit plus. C'est "la blessure du vide " dont ont parlé les psychanalistes une fois terminée la dictature militaire. Le groupe d'amis joue *à savoir* et le résultat est un conte où le vide est remplacé par un phare et sa lumière. A nouveau, la tradition d'un genre qui implique regroupement et liens communautaires est réactualisée dans le roman pour exprimer un besoin créé par le sentiment d'exil et les séquelles de la répression.

Mythe et exil

Ecrit dix ans après le départ d'Argentine, ***Tres golpes de timbal*** est à la fois l'aboutissement de la réflexion sur l'exil intérieur et extérieur par la création d'un mythe et une réponse aux questions sur l'identité posées dans le roman que nous venons d'analyser. Il est aussi la tentative de créer avec des mots une mémoire des migrations, idée qui hantait Rolando dans ***Libro de navíos y borrascas***, une tentative impliquant la redéfinition du rôle de l'écrivain en exil. Mais ce dernier roman de Moyano n'est pas seulement débiteur du précédent : on peut signaler également sa parenté avec ***El vuelo del tigre***, non seulement à cause du milieu où évoluent les personnages, semblable sur certains aspects à Hualacato, village aussi imaginaire que Minas Altas, mais parce que les procédés littéraires employés prolongent et développent l'exploration du merveilleux commencée dans le roman de 1976. Le gigantisme et l'accumulation d'images, la cohabitation du réel et de l'imaginaire, du naturel et du surnaturel, la prolifération de personnages et leurs dédoublements fréquents, la densité du réseau métaphorique et symbolique et une prose qui cherche à envahir le domaine de la poésie tout en essayant de récupérer la musique du parler régional, sont les caractéristiques fondamentales de ce dernier roman qui sembleraient signaler un nouveau tournant dans l'écriture de Moyano.

Pour se mettre à l'abri de la violence meurtrière, un groupe d'hommes et de femmes se sont cachés dans la cordillère des Andes et y habitent depuis longtemps dans un village appelé Minas Altas. Ils viennent des plaines et leur ville - Lumbreras - a été rasée à une époque non-précisée :

> *"Siempre creyeron que pertenecían al vergel de abajo y que allá volverían cuando sus vidas no estuviesen amenazadas. La gente naciendo y muriendo ha convertido esto en un lugar que podría ser definitivo ; pero no pueden verlo así por culpa de la esperanza que mantienen. Vea, los cóndores en miles de generaciones han olvidado sus motivos para habitar cuevas que no alcanzan a ser nidos. Los minalteños también estamos en camino de olvidarlos." p. 20*

Traduire la mémoire de Lumbreras dans un récit qui permette à tous de ne pas oublier son sens avant qu'un nouvel exil ne les déracine de Minas Altas sera la tâche imposée par Fabulo au narrateur. Le nom de ce narrateur n'est pas révélé mais nous le verrons travailler, aimer et suivre attentivement l'histoire racontée par les marionnettes de Fábulo qu'il doit reproduire dans son texte. Il est le personnage central du récit premier qui fonctionne comme le cadre narratif du roman.

Le sujet du récit second raconté par le narrateur sans nom est l'aventure de Eme, le jeune chanteur né à Minas Altas d'une rescapée du massacre de Lumbreras. C'est lui qui se déplacera dans l'espace à la recherche des origines oubliées, guidé par la seule strophe connue de la chanson du coq blanc qui devra être complétée et mise à l'abri des oppresseurs. Situation identique à celle du narrateur qui, en se déplaçant dans le temps, doit écrire l'histoire d'Eme et envoyer son manuscrit loin de Minas Altas car les ennemis approchent une nouvelle fois.

Les deux histoires avancent parallèlement et se rejoignent dans le dernier chapitre - intitulé *Tres golpes de timbal* - où toutes les images doubles du roman vont être fusionnées et les deux temps, celui du manuscrit et celui de l'histoire racontée par les marionnettes de Fábulo, convergent en un seul temps. Il n'y a aucun point de repère pour situer avec précision le moment où les événements ont lieu ni pour calculer la durée globale de l'aventure d'Eme. Dans la pièce jouée par le marionnettes de Fábulo la vie du chanteur est reprise depuis la nuit de sa conception

- celle même au cours de laquelle Lumbreras a été détruite - et jusqu'à l'âge de son premier amour et du voyage vers ses origines. Le récit est rythmé en revanche par des phénomènes naturels - le passage d'une comète, la crue d'une rivière, la floraison des tournesols - et par les départs et les arrivées des personnages. Une seule référence permet de situer l'histoire au XXe siècle : un des personnages, en parlant de l'arrivée des *conquistadores*, mentionne le fait que cinq siècles se sont écoulés depuis leur premier voyage. A l'absence d'indications précises sur le temps historique s'ajoute un procédé destiné à renforcer l'indéfinition : le récit fait coexister des coutumes, des métiers et des objets propres à des époques différentes, brouillant ainsi les pistes de la temporalité extra-littéraire. Les avions arrivés de la capitale transportant des fonctionnaires invités à l'inauguration de l'éclairage public de Santa Gema la Vieja côtoient les *chasquis* - les courriers des Incas -, mot encore utilisé à l'époque des *caudillos* pour désigner les messagers qui se déplaçaient à cheval ; les militaires sont les *Oidores*, fonction qui renvoie à l'époque de la colonie espagnole ; la société de Minas Altas est une société agro-pastorale qui pratique le troc mais qui connaît en revanche la radio ; en fin, le narrateur monte au *Mirador de los vientos* avec la *Gramática de Nebrija*. Cette coexistence de temps historiques différents fait que les deux histoires se déroulent dans un temps autre, *in illo tempore*, comme les récits mythiques.

La situation géographique de Minas Altas est aussi ambiguë : le village se trouve quelque part dans une vallée andine mais la latitude et le pays ne sont pas précisés. Dans *Capricho en una prenda de Emebé*, la troisième des cinq parties dont le chapitre V est constitué, la communauté essaie d'étudier l'itinéraire que devra suivre le muletier à travers les Andes pour rapporter le piano dont ils ont besoin pour cacher la chanson du coq blanc. Ils doivent suppléer la carence de cartes par une maquette de la cordillère faite à partir des indications du muletier. Les matériaux utilisés sont les tissus destinés au trousseau de mariage d'Emebé, la fiancée du chanteur :

> *"El mulero dijo perdón tomando al azar una enagua de Emebé que acababan de bordar y la extendió sobre la mesa dándole la forma aproximada de una S. Bifurcó el extremo superior de la letra aprovechando los tirantes de la prenda (...)*

Jotazeta bebió la infusión y descubriendo el juguete vio extenderse la enagua de su hija desde las tiritas bifurcadas del Caribe hasta las puntillas de la lejana Patagonia. (...)Faltaría la parte norte de la cordillera, dijo el mulero, pero no la conozco y la enagua no alcanza para más.
Efe mostró a su padre los papelitos escritos. El mulero le dijo que los colocase según sus conocimientos geográficos, teniendo en cuenta que ese grano de arena correspondía a Quito. Entonces Temuco apareció en Colombia, Piura dio unas vueltas dudosas hasta quedarse en Chile, el Aconcagua se afincó en Bolivia, y Efe no sabía todavía dónde poner el papelito en el que estaba la palabra que más le había gustado : Curicó."p. 122

Le procédé qui consiste à confier à une petite fille le soin de distribuer les noms des villes et des accidents géographiques sur la maquette est l'équivalent du brouillage des pistes concernant la temporalité. Minas Altas devient alors un village andin de l'Amérique Latine sans aucune référence à la nationalité de ses habitants. D'ailleurs le narrateur a dit, avant ce chapitre : *"... la palabra patria, inexistente en Minas Altas"*.p. 67

Si l'espace géographique cherche à ne pas être précisé, il y a dans le recit deux plans spatiaux bien distincts et porteurs de signification. En effet, les événements racontés se partagent entre deux plans spatiaux travaillés depuis le premier chapitre : la montagne qui abrite Minas Altas, le mirador surplombant le village, refuge du narrateur et lieu de l'écriture, et les cols franchis par le muletier pour aller chercher le piano correspondent au plan vertical des exilés sauvés du massacre qui a effacé Lumbreras de la carte et de la mémoire. Le plan horizontal est celui de la violence meurtrière des oppresseurs et de la solitude des petits villages désertés survivant dans la misère, guettés pars des *Oidores* en uniforme attentifs à l'air de la chanson interdite et qui pour la détruire torturent Ondulatorio ; ce sont les plaines qu'Eme devra traverser pour retrouver la tombe de son père, découvrir son identité et reconstruire les strophes qui racontent l'histoire des ancêtres des habitants de Minas Altas. L'opposition ciel-enfer des premiers récits de Moyano est ainsi reprise et réélaborée dans ce roman. Le salut et le ciel de ceux qui voulaient échapper à la corruption sont devenus les hauteurs de la liberté et de la paix, une liberté et une paix précaires il est

vrai, mais opposées à l'enfer de l'oppression qui s'est emparée des plaines d'en bas, qui a écrasé, "horizontalisé" Lumbreras.

Les différences et la tension existant entre ces deux plans, manifestées dans l'effort de monter et de s'adapter aux hauteurs, apparaissent depuis les premiers paragraphes du roman :

> *"A más de cinco mil metros de altura, las mulas andinas trepan dejando señales rojas en la nieve, hechas con las gotas de sangre que se les escapan de la nariz. Mulitas tan livianas y ligeras que parecen nubes ; pero dentro de esa aparente liviandad, el corazón les late tan fuerte que los jinetes pueden oir su golpeteo."(...)*
> *"Más arriba de este refugio, llamado Mirador de los vientos, el cielo es permanentemente azul. Las nubes están siempre allá abajo. Las he visto tiritar de frío y deshacerse en lluvias que no me alcanzan. Son algo así como la intensidad que aquí tiene la altura, la que desnuda las palabras y hace sangrar las mulas. Debajo de ellas viven las aves de corto vuelo, que sólo conocen su reverso. En cambio para el cóndor, que las domina, y cuyo vuelo permite la expansión de la cordillera, casi no existen ; son como el polvo de su camino."p.11*

La dimension symbolique du condor peut être appreciée lorsque apparaît un personnage qui traversera comme une ombre le récit. Il s'agit du chasseur de condors, un maraudeur prêt à fouiner dans les secrets de Minas Altas pour informer les assassins d'en bas. Le lien entre le niveau horizontal et le niveau vertical est double et le changement d'espace se fait dans des buts opposés : le chasseur de condors et Sietemesino - le pouvoir et ses serviteurs - passent du niveau horizontal au niveau vertical pour dénoncer ou pour tuer. Eme fait le chemin dans les deux sens pour savoir et partager.

Nous avions signalé que le schéma de base des oeuvres de l'exil était la tripartition de l'espace et du temps : **ici** - pays d'accueil, présent de l'exilé -, ***là-bas*** - pays d'origine, passé de l'exilé - les deux points entre lesquels se font les allers et les retours de la narration, très souvent antagoniques et inconciliables, comparés sans cesse, aimé l'un aux dépens de l'autre. Entre ces deux extrèmes se place le lieu de l'imaginaire où le temps et l'espace objectifs cèdent la place à la subjectivité de l'auteur. D'une part, ce *no man's land* ne peut pas se dégager de la situation réelle de l'exilé donc de la confusion et de l'angoisse ou de l'équilibre retrouvé, variantes qui dépendent de la

réélaboration que chacun a fait de sa propre expérience et du degré d'éloignement des circonstances qui ont provoqué le départ. En outre, en tant que lieu de l'intimité du créateur, c'est là que trouvent leur place des thèmes qui débordent les préoccupations ou les obsessions propres à l'exil.

Libro de navíos ... jonglait sur ces deux points opposés en les déplaçant selon la double perspective choisie. Dans le troisième espace se trouvaient d'une part, l'écriture et le regard posé sur l'évolution du texte et sur la communication avec les destinataires du récit, et de l'autre, toutes les réflexions philosophiques sur la vie de l'homme : l'amour - thème de *La bahía* -, la vieillesse, l'imagination. Rolando, pris d'indignation face à la violence de la répression, se sent coupable de se laisser aller à ce troisième espace où les circonstances de l'exil s'estompent.

Dans ***Tres golpes de timbal, ici*** c'est Minas Altas et son mirador, deux refuges - l'un partagé, l'autre solitaire - placés en haut de la cordillère, à mi-chemin entre le vol libérateur auquel aspirent les personnages de Moyano, et les plaines de la violence, un ***là-bas*** qui est aussi ***en bas***. Le troisième espace du roman est à nouveau occupé par un discours sur la violence, le pouvoir, le Temps, le désir et, fondamentalement, sur le langage. Comme dans le roman précédent, le discours philosophique est mis dans la bouche des "sages" du roman, des personnages tels que Fábulo - dépositaire de la mémoire collective de Minas Altas - et le muletier I qui est aussi astronome - ce qui équivaut, dans le roman, à philosophe, sage, contemplatif -. L'état d'esprit différent qui a présidé ce roman se manifeste dans la façon d'aborder les mêmes sujets. La répression, la torture, la menace d'un autre exil existent toujours mais elles ont leur contre-poids dans une vision lumineuse de l'amour et non seulement de l'amour entre homme et femme, mais de celui qui attache l'homme aux êtres vivants, à son monde imparfait, aux objets qu'il crée de ses mains - le roman est un veritable livre de fabrications diverses -, à sa langue maternelle et à sa culture.

Il suffit de comparer *La bahía* avec *Giracéfiras* pour mesurer la distance existant entre l'ambiance des deux romans. Le petit bateau

amoureux de la baie perdait son innocence dans la rencontre et craignait le naufrage car *"ningún barco ha poseído jamás una bahía, salvo que muera en ella como el pesquero o los remolcadores que blanqueaban sus huesos al socaire de la escollera, empedrada de caracoles."p. 134.* Connaître l'amour équivaut dans ce chapitre de ***Libro de navíos...*** non seulement à perdre l'innocence mais aussi à avancer vers la viellesse et toutes ses pertes sans avoir eu la certitude de la possession. La baie-femme est douce mais dangereuse et derrière l'amour attend le naufrage-mort. Aux antipodes de ce texte, *Giracéfiras*, est une exaltation de la possession et de la beauté du corps féminin, un autre acte de création parmi tous ceux qui jalonnent le roman. Le texte est entièrement travaillé avec des images dynamiques, créées par les miroirs suspendus par le couple aux murs de la chambre pour multiplier le reflet des tournesols de Minas Altas :

> *"Los caminos abiertos por los espejos, entrecruzándose, iban formando un laberinto de chorros de luz con girasoles virtuales. No conseguíamos posarlos en la cama ; caían a sus pies, se cruzaban y confundían, rebotaban en las paredes y en el techo, y algunos, por defectuosa colocación de los espejos, recorrían el camino inverso y volvían a la flor original, como si estuviésemos tirando girasoles por la ventana."p.234*

Les tournesols sont définis par Fábulo comme des horloges génératrices de temps. En les multipliant, on multiplie le temps ; le couple, placé au milieu d'une éternité composée de tous les temps de l'humanité tournant autour de lui, devient le centre du monde. Le mythe fondateur raconté par le roman a donc son couple originel :

> *"Echó su cuerpo sobre la cama aplastando girasoles virtuales, se echó como un invento o pieza viviente destinada a retener en su fusión conmigo, un momento de la mecánica celeste de los astrónomos muleros.(...)*
> *Antes de que cesara su movimiento giratorio, yo había atravesado el laberinto de líneas cruzadas por donde viajaban las flores y había caído sobre el invento viviente para robarle a Fábulo una pizca de sus mundos misteriosos."p. 235*

La totalité des temps convoqués autour du couple n'est pas l'éternité silencieuse de la mort mais celle de la somme des temps vécus et à vivre par les hommes. Cette scène, appartenant au récit premier, a son double dans *Expulsión de cuerpos celestes*, sous-chapitre où se place un segment

narratif du récit second. Eme détruit de ses mains un objet qui se cache sous l'escalier et qui est la représentation de l'éternité de la mort. Moyano place cette scène tout de suite après le moment où les trois petits coups donnés par Emebé sur le mur qui la sépare d'Eme, mènent à la découverte de leur amour. Ce trois coups - le roman leur doit d'ailleurs son titre - soulignent l'instant du réveil d'Eme devenu adulte et engagé dans une double aventure : celle de l'amour d'une femme et celle de son appartenance à une communauté dont la mémoire future dépend de son voyage de retour aux origines.

L'annulation de la temporalité qui découle de la convocation de tous les temps dans l'espace du mythe trouve au niveau linguistique son équivalent : l'accumulation dans le récit des modes quasi-nominaux - infinitif, gérondif et participe - qui ne traduisent pas la dynamique du temps. Moyano profite de l'aptitude de ces formes à se nominaliser et substitue fréquemment le nom par l'infinitif précédé par l'article. Dans *El irse del cantor busca su cuadrante*, huitième partie du chapitre II, la profusion de ces infinitifs souligne l'approche du départ encore en projet : *el irse, el quedarse, el salir, el no tener que despedirse.*

L'interruption du devenir entraînée par la spatialisation du temps peut être considérée comme une nouvelle étape de la lutte contre l'oubli et la mort qui transparaît dans l'oeuvre de Moyano depuis ses premiers récits et qui a trouvé dans la musique une arme de choix. La langue et la musique sont d'ailleurs fusionnées dans ce dernier roman et la prose rythmique de quelques passages fait "chanter" le texte. L'absence de ponctuation entre des structures syntaxiques qui devraient normalement être séparées, crée un rythme particulier qui semble correspondre à une musique imaginaire ou peut-être à une forme musicale existant dans l'espace extra-littéraire si nous tenons compte de l'insertion des chansons populaires dont témoigne ***Libro de navíos y borrascas***. A cela s'ajoute l'utilisation d'assonnances qui renforcent la musicalité du récit. On pourrait donner plusieurs exemples à l'appui de notre remarque. Nous allons nous limiter au monologue intérieur d'I qui devient en vertu de ce procédé le chant d'I :

"Pobres mulitas hijas mias sin abrigo sin agua sin comida, con un bulto tan negro y tan extraño atravesando nubes ; cuidado por favor no se me asuste cuidado que se inclina ; arrímele unas piedras por debajo unas raíces en el borde que da a ese precipicio, no vaya a ser que con la nieve se resbale la mulita ladera de la izquierda (...)no aguanto el frío se me parten las manos ya no siento las riendas, el refugio está cerca pero no puedo verlo habrá un buen fuego adentro y los arrieros estarán contando historias de finados, a ver si pueden escucharnos compañeros nos está llevando el viento y las mulas no caminan por el frío y el hambre que vienen padeciendo."p. 126

L'espagnol de Moyano tend vers les rythmes et les formes du parler régional tout en évitant un régionalisme linguistique trop accentué qui aurait été étranger au projet global du roman. L'auteur utilise, par exemple, *viera* en tête de phrase à la place de *si Uds. hubieran podido ver* ou *Uds deberían haber visto*, forme utilisée dans le parler de la campagne pour souligner l'importance de quelque chose. Il recrée parfois l'accent du parler montagnard par la transcription phonétique : *iuvia* au lieu de lluvia. Un autre changement est intervenu dans le style de Moyano : il rennonce ici au *voseo* argentin. Pour le singulier il emploie la forme verbale de la deuxième personne correspondant au *tú* mais sans l'accompagner du pronom ; pour le pluriel il utilise toujours *ustedes*

Le peuple de l'exil : mémoire, imagination et identité

L'alternance de la perte et la récupération de la mémoire est un jeu constant dans le récit. Elle s'inscrit dans un procédé dont nous avions signalé la fréquence dans la littérature de l'exil : le dédoublement des personnages. Tout le roman fonctionne comme un miroir qui double, redouble et dédouble non seulement les personnages et leurs actions mais les situations, les lieux, les objets, les sons. Le procédé est utilisé tout au long du roman et de ce fait les dédoublements deviennent une constante structurelle au même titre que les hiatus et les liaisons l'étaient dans ***Libro de navíos...***

Les personnages de ***Tres golpes de timbal*** sont beaucoup plus nombreux que ceux des autres romans de Moyano. Ils font partie soit du récit principal dont le protagoniste est le narrateur, soit du récit

second dont le héros est Eme. Pour la plupart, ils appartiennent à la communauté de Minas Altas mais au cours du voyage du chanteur, Moyano ajoute d'autres personnages : le *Oidor* de Santa Gema, les habitants des villages traversées par la *bandita* - le groupe musical qui suit le chanteur dans son aventure et qui tue finalement Sietemesino avec la chanson du coq blanc - à laquelle appartiennent Tuy et Azul.

A la fin du roman, et coïncidant avec le moment où le chanteur retrouve ses origines, la fusion des doubles se produit : le narrateur est le chanteur, Céfira est Emebé, I est Ene Vega, et ainsi de suite. Eme, Emebé, I, De Ce et tous les personnages du récit second étaient des marionnettes racontant une histoire. La fusion avec les personnages du récit premier les incarne leur donnant une nouvelle épaisseur et une identité définitive. Ils passent de la seconde fiction - une fiction dans la fiction , soulignée du fait de son appartenance au monde de la représentation théâtrale - au premier niveau fictivement plus proche de la réalité. D'autre part, le présent du narrateur et le passé de l'histoire de Fábulo, réunis au moment où le manuscrit est terminé, débouchent sur un récit prédictif qui les projette vers le futur, celui du manuscrit et celui de la chanson, deux futurs étroitement liés car le manuscrit et la chanson assurent à Minas Altas une vie au delà de la destruction qui guette le village depuis le commencement du récit. Dans le cycle destruction-reconstruction, mort-rennaissance répété depuis le commencement de l'histoire de Minas Altas, se glisse le témoignage renfermé par la chanson et par le manuscrit où la vérité des *minalteños* ne sera pas faussée par la version des voleurs de mots concrétisée dans le discours du pouvoir mais restera intacte en attendant d'autres temps. Le manuscrit et son double, la chanson du récit second, préservent la mémoire collective pour briser le prochain cycle qui ne commencera alors ni par l'oubli des raisons de l'exil ni par les doutes sur l'identité. Moyano prend bien soin de différencier deux formes de transmission de la culture. Dans le roman, l'écrit ne remplace pas la tradition orale : il est son complément. Les personnages du récit second portent des noms qui correspondent aux noms des lettres. Ils constituent un alphabet vivant dont le narrateur se sert pour transcrire l'histoire du chanteur dans son manuscrit. Celui-ci partira en exil au delà de la mer d'où le piano est

arrivé. En revanche la version complète de la chanson que les *chasquis* répètent de façon fragmentaire devenant ainsi les cibles des *Oidores*, restera cachée dans Minas Altas - qui se déplace constamment au long de la cordillère pour échapper à la destruction - jusqu'au jour où elle pourra recommencer son voyage de bouche à oreille. La chanson et le peuple qui l'a créée sont condamnés à l'exil intérieur ; le manuscrit renouvelle l'aventure de l'exil extérieur.

Le crime de l'ancêtre, présenté dans le roman de García Márquez comme le délit qui condamne le lignage des Buendía à cent ans de solitude, n'est pas ici un crime des *minalteños*. Les origines du peuple de l'exil se trouvent dans la destruction de Lumbreras et cette destruction est l'oeuvre de Sietemesino et de ses hommes , venus pour piller, tuer et détruire. C'est d'ailleurs par cette scène que commence la représentation des marionnettes de Fábulo :

> *"El Sietemesino y los suyos, en mitad de la matanza, habían engordado : redondos, hinchados por los objetos metidos entre sus ropas como si los hubiesen devorado, entre vellones de almohadas destripadas. Los que iban a morir veían acercarse a ellos unas bolas humanas deformadas, precedidas por un filo rapidísimo. Bajo la chaquetilla del Sietemesino, pese a las suavidades de una almohada de plumas, un reloj despertador rozaba contra un mortero de bronce donde unos anillos matrimoniales tintineaban. Hagan callar a ese perro, gritó antes de entrar en la casa de la mujer todavía húmeda por dentro de los jugos de su marido dsprendido, la que después fue a Minas Altas a parir ese niño tan hermoso."p. 22*

Les métamorphoses de Sietemesino - Moyano fait appel à un procédé caractéristique des récits mythiques et du du conte populaire - se déroulent en même temps que la croissance d'Eme et reviennent périodiquement dans le récit second. Sietemesino parcourt plusieurs degrés de l'échelle des especes, depuis l'insecte jusqu'aux formes les plus évoluées, avant de redevenir homme et mourir tué par la chanson du coq blanc qui raconte l'histoire de son crime. Moyano explore à travers ce personnage multiforme la nature du pouvoir et en le replaçant parmi les espèces animales il introduit une réflexion sur les différences entre la violence de la nature et la violence humaine, réflexion qui trouve légitimement sa place dans un récit où les rapports de l'homme à son environnement prennent une importance exceptionnelle. Devenu requin,

Sietemesino essaie d'imposer son discours, qui est le discours des dictateurs asoiffés de sang aux autres membres de son espèce mais sa démesure et les raisons qu'il invoque pour affirmer sa puissance l'éloignent des siens. Banni de la comunauté des requins qui tuent pour se nourrir, il n'a d'autre issue que de se dévorer lui-même. L'excès entraîne sa perte momentanée et il doit commencer un nouveau cycle de métamorphoses :

> *"Tiburones, gritó poseído por las muertes que contenía, mis designios son más altos ; yo no me perderé en búsquedas inútiles ; pertenezco a la gloria; voy a comerme a mí mismo.*
> *Giró furioso buscando los extremos de su cuerpo ; cuando pudo darse la primera dentellada, la enorme esfera acuática que abarcaba en sus giros se convirtió en un oscuro ovillo de sangre que él iba devorando sin dejar de darse dentelladas, vacilando entre cortarse o engullir, los dos extremos de su placer terrible, buscando el centro deleitoso que le permitiera por fin comer su propia boca y cerrarse para siempre en su poder y en su placer (...)p. 184*

La communauté de Minas Altas est en revanche un exemple de l'équilibre de la vie en accord avec la nature. Avec les muletiers-astronomes de son village imaginaire, Moyano montre l'inutilité de toute réflexion qui ne serait pas appuyée sur la solidarité de tout ce qui est et qui ne replacerait pas l'homme parmi les êtres de la nature. Entre I et ses mulets existent des liens aussi forts que ceux établis entre les membres de la communauté. Dans le roman, les animaux ne sont pas étrangers aux soucis des hommes, ils y participent, partagent avec les membres de la communauté la paix et la guerre et annoncent même de par leur exode l'avance des forces ennemies qui détruiront Minas Altas. L'homme, à son tour, peut percevoir leur réalité comme une partie fondamentale de la totalité du réel et comme un système de signes qui aide à déchiffrer les secrets de l'univers. Le coq blanc, temoin du massacre de Lumbreras où le père d'Eme et son frère ont été tués, chante l'histoire qui devra être retrouvée et sauvée. Les mulets d'I rendent possible le transport de l'instrument et risquent leur vie dans la traversée de la cordillère, surveillés et protégés par le muletier. La langue devient le reflet de cet accord entre l'homme et la nature. La création de néologismes tels que *descondorarse, enmontañarse, mareros, terrales,* repète à l'intérieur des mots ce que les personnages et les situations transmettent au fil du

récit : le nécessaire retour à un équilibre entre l'homme et ses réalisations et le monde naturel auquel ils appartiennent.

L'équilibre entre les humains et les animaux est parallèle à l'équilibre qui règne dans la communauté. Le timonier de ***Libro de navíos*** disait aux exilés plongés dans le désarroi de leur nouvelle situation :

> *"Los antiguos pilotos que hacían la derrota a las Molucas inventaban historias sobre las islas que tocaban, muchas de ellas desconocidas. Quiero decir que tenían un espacio para sus invenciones y deseos. Nosotros no lo tenemos. Cuando hablo de encontrar esas maravillas, lo hago a partir del desencanto. En realidad lo que me interesa es encontrarles una isla, un espacio para que sucedan."p. 145*

Comme une réponse aux paroles du timonier, Moyano ouvre avec son dernier roman un espace pour les merveilles. Cet espace est représenté par Minas Altas, le village perché dans les Andes et sa société utopique où les désirs d'un monde plus humain prennent forme. L'organisation que Moyano donne à cette société - Hésiode, cité au passage dans ***Libro de navíos y borrascas***, n'est pas tout à fait étranger à quelques-uns de ses aspects - apparaît comme le négatif de la société que Moyano exècre. Pour la créer il fait appel à ses désirs mais aussi au souvenir de La Rioja.

Les hommes se partagent selon leurs activités en trois catégories nullement hiérarchisées : les *enlazadores* - par lesquels l'auteur fait une allusion aux *gauchos* spécialistes du lasso dans la société agro-pastorale argentine, donc des LLanos de La Rioja -, les astronomes-muletiers, et les musiciens. Ils habitent à trois hauteurs différentes selon les besoins de leurs tâches et en cela la société créée par Moyano rappelle le modèle tripartite du mythe d'Hésiode dans la *Théogonie*. Mais plus que des métiers, ces activités représentent des formes d'approche de la réalité ou de contact avec les choses. Au fil du récit, l'auteur glisse des informations qui permettent de caractériser chaque groupe. Toute tentation de les assimiler à des corporations de type médiéval est à écarter du moment que le passage d'un métier à l'autre se fait selon l'âge et les circonstances et qu'ils peuvent être cumulables. Le narrateur lui-même est chargé de deux activités différentes : écrire l'histoire et mesurer la puissance des vents. Jotazeta, personnage qui hérite de l'habileté de

Peñaloza à manier le lasso et qui comme le *caudillo* dans le roman précédent est présenté au moment où il doit faire face à la vieillesse, passe d'un groupe à l'autre à cause de son âge :

> *"Cuando Emebé terminó de crecer y era tan hermosa, de la figura de Enlazador de Jotazeta quedaba muy poco, con esa barba cavilante, esos ojos inquietos de hurgar en los planetas, esos dedos más aptos ya para hojear en los infolios que para trenzar lazos, sin acabar de ser un entero escrutador de cielos, a mitad de camino entre la rudeza práctica del enlazador y la elegancia despreocupada de un astrónomo."p. 44*

Saisir, récupérer, contempler, réfléchir, communiquer avec la nature, créer dans le travail et dans les loisirs, voilà les activités des habitants de Minas Altas où n'existe ni l'argent, ni la notion de profit, ni les nationalismes. Lieu de l'imaginaire de Moyano, le village est aussi lieu de l'imagination sans contraintes des *minalteños*. Tout est créé et fabriqué à partir des moyens primitifs dont dispose la communauté. Une roue ou un moulin aidés par le vent et la pluie deviennent le projet d'un instrument inconnu dont le son est parvenu à Minas Altas. Le sous-chapitre *Volaba el cóndor, sonaba el cascabel* exalte la puissance de l'imagination populaire exprimée dans les efforts communs de reproduire à partir des sons entendus le piano que les *minalteños* n'ont jamais vu. Il n'est pas étonnant que le seul personnage qui n'ait pas de double dans le roman soit Fábulo, astronome-muletier et montreur de marionnettes. Il tire les fils de ses marionnettes qui sont aussi les personnages de l'histoire, connaît tout ce qui s'est passé et devient le mandataire du narrateur. L'origine de son nom se trouve dans la caractérisation d'Aballay : *"... contaba a su manera, fabulando sin alterar los fundamentos..."*. Fábulo donc, de fabuler : créer des fictions qui racontent une vérité changée dans ses aspects secondaires, déguisée en fable ou mythe. Il représente dans le récit la mémoire de tous et l'imagination populaire libre et créatrice menacée par les armes :

> *"Es posible que cuando estas memorias hayan cruzado el mar, Minas Altas ya no exista. Centenares de hombres atravesarán en diagonal su río seco, pisotearán sus girasoles, se llevarán los relicarios, romperán los espejos, destrozarán uno por uno los muñecos.*

Centenares de Sietemesinos orientarán sus armas contra Fábulo buscando su corazón para borrar con él lo que nosotros fuimos."p.267

L'alternance entre la perte et la récupération de la mémoire apparaît depuis le premier chapitre du roman. Moyano a réuni au travers de la situation de ses personnages tous les types de mémoire exploités par les récits précédents : la mémoire personnelle et la mémoire collective, la mémoire cherchée et retrouvée qui aide à survivre et celle qui est vécue comme une condamnation : Sietemesino a oublié le massacre de Lumbreras et de ce fait il devient innocent de ses crimes d'où l'obligation de lui faire entendre sa propre histoire. Savoir qui il est vraiment après avoir écouté la chanson du coq blanc lui coûtera la vie: la récupération de la mémoire équivaut pour lui à une condamnation. Fábulo a une mémoire imparfaite, l'histoire peut admettre donc plusieurs versions complétées par l'imagination comme il arrive dans la transmission orale des événements gardés dans la mémoire collective. Le chanteur n'a pas de mémoire familiale, il doit aller à sa recherche pour avoir une identité mais la récupération de la mémoire de sa propre famille implique la survie de la mémoire de la communauté.

En ce qui concerne le narrateur, lui aussi a perdu la mémoire avant de monter au refuge pour écrire l'histoire. Ce n'est que dépouillé des souvenirs de sa vie personnelle qu'il pourra s'ouvrir à la mémoire du peuple de Minas Altas et produire son oeuvre. Mais étant donné que dans la fusion des doubles il découvrira que le chanteur et lui ne font qu'une seule personne, son rôle n'est pas seulement d'être spectateur de la pièce jouée par les marionnettes. Il est à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'histoire racontée. Acteur et témoin des événements, ce dernier narrateur de Moyano semble définir le rôle de l'écrivain en exil. Rôle modeste de celui qui ne peut changer la réalité avec ses oeuvres mais qui peut faire partie des gardiens de l'identité et de la mémoire collectives mises sous séquestre par les dictatures, continuer à faire entendre les voix de ceux qui ont été oubliés ou réduits au silence et rêver d'une société en paix.

Dans le paradis imaginaire de ***Tres golpes de timbal,*** projeté vers le futur et toujours hanté par la violence du passé et du présent,

transparaissent les traits de la région des *vidaleros*, donc de La Rioja. Si Minas Altas est l'équivalent de cette région, et qu'il faut un voyage dans le temps et dans l'espace pour retrouver l'identité de ses habitants, quel est le résultat de ce voyage en ce qui concerne La Rioja ?

Arrivé à l'ancien emplacement de Lumbreras, Eme retrouve les ruines souterraines de la ville ; en se guidant sur les strophes de la chanson et les objets renfermés dans le coffre qui lui a légué sa mère il peut arriver jusqu'à la tombe de son père. Moyano la décrit comme une *tumba de tiro* (sépulture indienne où le mort est enterré avec ses objets personnels) :

> *"Eme vio tiritar en el centro de la bóveda enfoscada las partículas de polvo levantadas or sus pies al apoyarse, tiritar en el chorro de la luz que entraba desde arriba dejando el interior de la tumba en una sombra rojiza(...)Los objetos de barro cocido, suavizados por los años, desprendían una frescura que anuló de antemano toda crispación. El cuerpo y el ánimo se atemperaban con los objetos y él mismo se sentía pasado, vasija de barro o ídolo de lluvia, formas que parecían soledad pero no lo eran, ocupaban su lugar, la contenían en su orden y quietud, en un silencio mezclado a la belleza."p. 223*

Dans la même page, les vêtements que Moyano place à côté des objets en terre cuite incitent à penser que le mort est un blanc, mais enterré selon des rites indiens. L'hypothèse peut aussi s'appuyer sur l'aspect du visage de la mère qu'Eme choisit au hasard parmi les nombreuses photos de mariage - toutes semblables - gardées par un ancien photographe de Lumbreras. Sans le décrire directement, Moyano suggère le visage d'une indienne.

L'hétérogénéité des éléments utilisés pour créer l'espace et le temps du récit trouve dans ce passage une cohérence qui explique même le changement intervenu dans l'utilisation du pronom de la deuxième personne du singulier. En faisant apparaître les origines raciales des parents d'Eme, Moyano laisse entendre que les *minalteños* découvrent leurs origines dans la violence première du métissage au moment de la colonisation.- déjà dans ***El vuelo del tigre Nabu criait*** : "¡hijos de la chingada!" - violence renouvelée depuis par la domination des élites blanches surgies au XIXe siècle. Le *cenzontle*, l'oiseau aux quatre cent

voix qui accompagne le groupe musical d'Eme dans son chemin vers les origines est une allusion aux civilisations précolombiennes du Méxique et de l'Amérique Centrale. Les *chasquis* renvoient à leur tour au souvenir de l'Empire Inca. C'est donc le passé indien de La Rioja, ainsi que ses liens historiques avec les autres pays de l'Amérique Latine, qui est ici rappelé. La Rioja, cachée sous les traits de Minas Altas, reproduit l'histoire d'autres villes et villages du continent habités par les exilés de la misère et de l'oppression, tout comme le narrateur reproduit dans son manuscrit l'histoire de Fábulo, les personnages, celle des marionnettes et ainsi de suite.

Dans ce contexte plus vaste, l'histoire et la géographie régionales ont subi un processus d'abstraction qui n'a laissé que quelques traits en filigrane : le muletier I fait allusion à l'interdiction de faire du commerce avec le pays qui se trouve de l'autre côté de la cordillère parce que tous les produits doivent passer par un port lointain. ; le mot *llanos* et *llanistos* sont répétés ; Ondulatorio vient de la région des Salinas Grandes.

Lorsque l'aventure d'Eme s'achève et que la chanson et le manuscrit sont complétés, Fábulo dit : *"Ahora, por fin, tenemos una patria."*p. 238. La fin du premier roman de Moyano suggérait le commencement d'une quête d'identité : dans ***Una luz muy lejana***, le désert de la barbarie, lieu vide et à peine aperçu à travers l'image floue d'un vieil indien, était la promesse de l'existence possible d'autres valeurs. Ce lieu sera précisé progressivement dans les oeuvres suivantes et l'héritage du passé indien sera surtout évoqué à partir de ***El vuelo del tigre***. L'identité aperçue devient identité régionale affirmée et revendiquée comme une manière de faire face au déracinement dans ***Libro de navíos...***bien que l'expérience de la souffrance partagée par les trois nationalités du Cône Sud ouvre un nouvel espace pour la conscience de l'identité latino-américaine.

Dans cette deuxième étape, l'élargissement de la perspective permet à Moyano de trouver aux habitants de La Rioja une identité moins conflictuelle. En effaçant les frontières qui séparent la région des autres pays de l'Amérique Latine, l'auteur brise l'isolement auquel a été condamnée la province et resout le problème de son exil intérieur. De

même, en rappelant les racines indiennes du Nord-Ouest, le roman rappelle aux Argentins leur appartenance à la *Patria grande*, un continent majoritairement métis.

"Me ocupo de pensar un hecho para que pueda suceder. Si no las pensamos, las maravillas se cansan y se van." Cette affirmation mise dans la bouche du timonier de ***Libro de navíos y borrascas***, semble présider non seulement le monde imaginaire de ***Tres golpes de timbal*** mais l'attitude fondamentale de Moyano face aux dures réalités qui ont inspiré son oeuvre à partir de ***El oscuro***. Les effets les plus néfastes de la répression : la mort, le déchirement du corps et de l'âme, la perte de la liberté ou du pays natal, sont compensés dans ses récits par l'obstination de l'espoir. Paradoxalement les porteurs de cet espoir sont en général les personnages les plus physiquement fragiles que l'auteur a créés. Dans ***El oscuro*** apparaît le premier personnage dont le handicap physique symbolise l'impuissance des plus faibles face aux moyens mises en oeuvre par le pouvoir. Don Blas, muet et cloué sur son lit est le premier d'une série des personnages à travers lesquels l'auteur montre qu'il est possible de lutter pour la dignité humaine contre l'humiliation imposée par les plus forts, même lorsque un handicap majeur nous rend vulnérables. Les musiciens arthritiques de Villa Violín, Aballay dans son fauteuil roulant, Contardi, incapable de se tenir debout, et Ondulatorio, vieux mais capable de résister à la torture, compensent l'immobilité et la fragilité de leurs corps imparfaits par un dynamisme moral qui devient exemplaire. Si Moyano a transmis un message d'espoir aux victimes des dictatures il l'a fait surtout par le biais de ces personnages.

NOTES

(1) Entretien du 9 août 1987 avec l'auteur.

(2) J. PAEZ, *La conquista del desierto*, Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1971, p. 108.

(3) I. GONZALEZ JANZEN, *La triple A*, Buenos Aires : Contrapunto, 1986, p. 127.

(4) *Nunca más* (Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparicion de personas - C.N.A.D.E.P.-), Buenos Aires : Eudeba, 1984, p. 9.

(5) M. BENEDETTI, "Despistes y franquezas", Crisis (19), noviembre de 1974, p. 34.

(6) ***Libro de navíos y borrascas***, Buenos Aires : Legasa, 1983.

(7) G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, 11.

(8) M. BAKHTINE, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevsky*, Lausanne : Editions de l'Age de l'homme, 1976, p. 125 - 139.

(9) ***El trino del diablo***, Buenos Aires : Sudamericana, 1974.

(10) ***El vuelo del tigre***, Barcelona : Plaza y Janés, 1984.

(11) E. GOLIGORSKY, *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas*, Buenos Aires : Sudamericana, 1983, p. 122. Goligorsky cite les déclarations des membres de la Junte militaire parues dans le journal La Nación du 4 septembre 1980.

(12) F. LUNA, *Conflictos y armonías en la Historia Argentina*, Buenos Aires : Editorial de Belgrano, 1983, p. 417.

(13) *El poder, la gloria, etc., in :* ***El estuche del cocodrilo***, Buenos Aires : Siglo XX, 1966, 1974.

(14) A. PRIETO, "Daniel Moyano : una literatura de la expatriación", Cuadernos Hispanoamericanos (416), febrero de 1985, p. 192.

(15) ***Tres golpes de timbal***, Madrid : Alfaguara, 1989.

(16) J. CORTAZAR, "Pour une idée différente de l'exil", Magazine Littéraire, (151-152) septembre 1979, p. 59.

(17) M. GOLOBOFF, "Paroles d'exil", Magazine Littéraire (221) juillet-août 1985, p. 44.

(18) J. J. SAER, "Paroles d'exil" Magazine Littéraire (221) p. 38.

(19 C. FRNANDEZ MORENO, "De l'immigration à la des-immigration", Les Temps Modernes (420-421) juillet-août 1981, p. 25.

(20) H. CONSTANTINI, *Tango*, Casa de las Américas (Año XXIII - 135), noviembre-diciembre 1982, p. 87.

(21) C. ULANOVSKY, *Seamos felices mientras estamos aquí*, Buenos Aires : Ediciones de la pluma, 1983, p. 69.

Oeuvres de Daniel Moyano

Romans

Una luz muy lejana, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1986.

Una luz muy lejana, La Rioja : Editorial Alción, 1985.

El oscuro, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1968.

El trino del diablo, Buenos Aires : Editorial Sudamericana, 1974.

El trino del diablo y otras modulaciones, Barcelona : Ediciones B, 1988.

El vuelo del tigre, Madrid : Editorial Legasa, 1981.

El vuelo del tigre, Barcelona : Plaza y Janés, 1984.

Libro de navíos y borrascas, Buenos Aires : Editorial Legasa, 1983

Libro de navíos y borrascas, Gijón : Editorial Noega, 1984.

Tres golpes de timbal, manuscrit de l'auteur, 1987.

Recueils de nouvelles

Artistas de variedades, Córdoba : Editorial Assandri, 1960.

La lombriz, Buenos Aires : Nueve 64 Editora, 1964.

El monstruo y otros cuentos, Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1967.

El fuego interrumpido, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1967.

Mi música es para esta gente, Caracas : Monte Avila Editores, 1970.

El estuche del cocodrilo, Buenos Aires : Ediciones del sol, 1974.

La espera y otros cuentos, Buenos Aires : Centro Editor de América Latina, 1978.